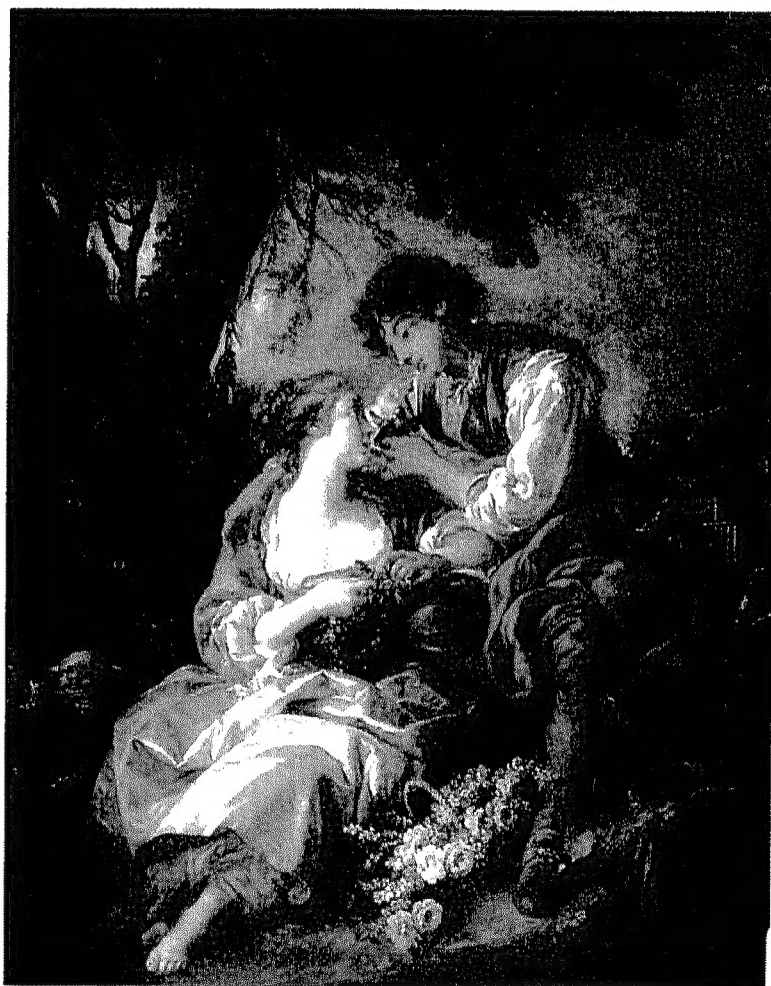


رينيه ويليك تاريخ النقد الأدبي الحديث ١٩٥٠ - ١٧٥٠



الأول : أواخر القرن الثامن عشر
ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد



0013628

Bibliotheca Alexandrina



المشروع القومي للترجمة

47

تاريخ النقد الأدبي الحديث

(١٧٥٠ - ١٩٥٠)

تأليف

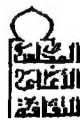
رينيه ويليك

المجلد الأول

أواخر القرن الثامن عشر

ترجمة

مجاهد عبد المنعم مجاهد



١٩٩٨

تاريخ النقد الأدبي الحديث

(١٧٥٠ - ١٩٥٠)

المجلد الأول



رقم الكتاب	٣٤٦٩١
رقم المجلد	١
رقم التصنيف	٨٠٩
رقم التوثيق	٢٤٦٩١

General Organ: *General Organ*

العنوان الأصلي للكتاب :

History of Modern Criticism

1750 - 1950

By

René Wellek

وهذه ترجمة المجلد الأول :

The Later Eighteenth Century

Jonathan Cape London 1955

عن دار نشر :

إهداء الترجمة

إلى الذى يسير على درب مزج الفلسفة بالنقد الأدبى

الدكتور / جابر عصفور

مجاهد عبد المنعم مجاهد

تشكرات

لقد كان حلما قديما لى . . فمئذ أكثر من عشرين عاما ، دأب خيالى أن أتصدى لترجمة السفر الضخم للناقد الأمريكى المعاصر رينيه ويليك « تاريخ النقد الأدبى الحديث ١٧٥٠ - ١٩٥٠ » . لكن هذا الحلم سرعان ما كان يتبدد ، فأين الناشر الذى يمكن أن يخاطر بنشر هذا العمل الذى يقع فى ثمانية مجلدات ؟ . . وكانت المفاجأة الكبرى من الدكتور جابر عصفور الناقد ، وأمين عام المجلس الأعلى للثقافة عندما اتصل بى ذاكرا أنه يريد أن يحقق لى حلمى القديم ، طالبا أن أتفرغ لترجمة هذا السفر الضخم ، لينشر ضمن المشروع القومى لترجمة الذى يريعه المجلس .

ولهذا ، فإن الشكر الأول يتوجه إليه فهو صاحب الفضل ، ومن هنا جاء إهداء الترجمة العربية إليه . وأتوجه بالشكر إلى السيدة أميمة عزمى ، التى ساعدتني فى ترجمة بعض العبارات والكلمات الواردة بالفرنسية داخل النص الإنجليزى . كما أتوجه بالشكر إلى الأنسة ماهيتاب عز الدين عطية ، التى رودتني عن طريق شبكة الإنترنت بالمعلومات الخاصة بحياة رينيه ويليك ومؤلفاته .

وشكرى البالغ لأمين الدسوقى ، والأنسة شيرين يحى العزبى الباحثين بالجامعة الأمريكية ، اللذين قاما بتصوير المجلدات الستة الأولى من مكتبة الجامعة الأمريكية .

وشكرى الأكبر للدكتورة فاطمة موسى أستاذة الأدب الإنجليزى بجامعة القاهرة على اقتراحاتها بالنسبة إلى ترجمة بعض المصطلحات ، وكذلك شكرى الكبير للدكتور محمد عنانى وللدكتور مجدى وهبة ، فقد استفدت من قاموسيهما الشئ الكثير .

المترجم

رينيه ويليك

- ١٩٠٣ أمريكي المواطنة من أصل تشيكي ولد في فيينا في النمسا ، التي كانت في ذلك الوقت تشكل إمبراطورية من ضمنها تشيكوسلوفاكيا . وجاء مولده في ٢٢ أغسطس .
- ١٩٢٦ حاصل على دكتوراه الفلسفة من جامعة تشارلز ببراغ .
- ١٩٢٧ مراقب لشئون الطلبة بجامعة برينستون الأمريكية .
- ١٩٢٨ مدرس الألمانية بكلية سميث بنورثامبتون بالولايات المتحدة الأمريكية .
- ١٩٢٩ مدرس الألمانية بجامعة برينستون الأمريكية .
- ١٩٣٠ أستاذ بجامعة تشارلز ببراغ .
- ١٩٣٢ تزوج أولجا بروسكا .
- ١٩٣٥ محاضر في اللغة التشيكية بمدرسة الدراسات السلافية بجامعة لندن .
- ١٩٣٩ هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية .
- ١٩٣٩ عضو التدريس بجامعة إيوا الأمريكية .
- ١٩٤١ أستاذ مساعد بجامعة إيوا .
- ١٩٤٤ أستاذ الإنجليزية بجامعة إيوا .
- ١٩٤٦ أستاذ اللغة السلافية والأدب المقارن بجامعة ييل الأمريكية .
- ١٩٤٦ حصل على المواطنة الأمريكية .
- ١٩٤٧ مدير دراسات الخريجين بجامعة ييل .
- ١٩٥٠ زميل كلية سليمان ، وأستاذ أول الأدب المقارن بجامعة ييل .
- ١٩٦٠ رئيس قسم اللغة السلافية بجامعة ييل .
- ١٩٦٧ وفاة زوجته أولجا .
- ١٩٦٨ تزوج للمرة الثانية من نوناشو .
- ١٩٧٢ أستاذ فخري بجامعة ييل بعد تقاعده في العام نفسه .
- ١٩٩٥ توفي في ١٠ أكتوبر بدار ترميز .

مؤلفات رينيه ويليك

- ١٩٣١ إمانويل كانت فى إنجلترا (١٧٩٣ - ١٨٣٨) .
- ١٩٤١ بزوغ التاريخ الأدبى الإنجليزى .
- ١٩٤٩ نظرية الأدب (بالاشتراك مع أوستن وارن) .
- ١٩٩٢-١٩٥٥ تاريخ النقد الأدبى الحديث ١٧٥٠-١٩٥٠ (٨ مجلدات) .
- ١٩٦١ مفهوم الواقعية فى الدراسة الأدبية .
- ١٩٦٢ (مشرفا) دوستوفسكى : مجموعة من المقالات النقدية .
- ١٩٦٣ مقالات فى الأدب التشيكي .
- ١٩٦٣ مفاهيم النقد .
- ١٩٦٥ مواجهات : دراسات فى العلاقات الثقافية والأدبية بين ألمانيا وإنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية خلال القرن التاسع عشر .
- ١٩٧٠ تميزات : مفاهيم أخرى فى النقد ، مقالات عن الأدب التشيكي
- أربعة نقاد : كروتشه ، فاليرى ، لوكاتش ، إنجاردن .
- هجوم على الأدب ومقالات أخرى .

ترجماته

فرانز كافكا وبراغ (من تأليف بافل ايسنر وقد ترجمه بالاشتراك مع لورى نلسن)

حول كتاب « تاريخ النقد الحديث ١٧٥٠ - ١٩٥٠ »

استغرق تأليف هذا الكتاب الذى يقع فى ثمانية مجلدات حوالى أربعين عاما . وقد حدد المؤلف هدفه عندما قال فى تصدير المجلد الثالث : « إننى أميل ألا يترك الكتاب قارئه يتخبط بين فرضى الآراء ، وحتى لا يتطلع إلى التاريخ على أنه سلسلة من أشكال الفشل ، فقد كُتب هذا الكتاب بقناعة أن التاريخ والنظرية يفسر كل منهما الآخر ، وأن هناك وحدة عميقة بين الحقيقة والفكرة ، بين الماضى والحاضر » . كما أنه يقول : « فى رأى أنه لا يمكن الفصل بين النظرية والنقد التطبيقي ، وليس هدفى أن أكتب كتابا على غرار ستسبرى الكاتب الإنجليزى الذى ألف كتاباً عن تاريخ النقد الأدبى والذوق فى ثلاثة أجزاء ، وقد رفض عمدا الاهتمام بالنظرية وعلم الجمال » .

تغيرت خطة الكتاب عدة مرات . كانت الخطة الأصلية أن يصدر فى أربعة مجلدات ، ومع للمجلد الثالث عدلت الخطة ، ليصدر فى خمسة مجلدات ، ومع صدور المجلد الخامس طرأ تعديل جديد ، ليصدر فى سبعة مجلدات . وفى أخريات حياته عدل الخطة للمرة الرابعة ، ليصدر فى ثمانية مجلدات على النحو التالى :

المجلد الأول : ١٩٥٥ ، أواخر القرن الثامن عشر .

المجلد الثانى : ١٩٥٥ ، العصر الرومانسى .

المجلد الثالث : ١٩٦٥ ، عصر التحول .

المجلد الرابع : ١٩٦٥ ، أواخر القرن التاسع عشر .

المجلد الخامس : ١٩٨٦ ، النقد الإنجليزى (١٩٠٠ - ١٩٥٠) .

المجلد السادس : ١٩٨٦ ، النقد الأمريكى (١٩٠٠ - ١٩٥٠) .

المجلد السابع : ١٩٩١ ، النقد الألمانى والروسى وأوروبا الشرقية (١٩٠٠ - ١٩٥٠) .

المجلد الثامن : ١٩٩٢ ، النقد الفرنسى والإيطالى والأسبانى (١٩٠٠ - ١٩٥٠) .

رينيه ويليك :

جدل النقد الأدبي والفلسفة

بقلم : المترجم

إذا كان الشاعر الألماني جوته يقول : « إن الوظيفة الوحيدة للنظرية هي تحرير طاقات الفنان وتحريك الهواء لإثارة الطبيعة ، حتى يمكنها أن تنتشر ، وتكون فعّالة » فهل يمكننا أن نتساءل بالنسبة للناقد الأمريكي المعاصر رينيه ويليك ، وهو يركز على النظرية في أبحاثه النقدية : هل النظرية هي التي يمكن أن تحرك الناقد حتى يكون نقده منتشرًا وفعّالًا ؟

لقد لاحظ الناقد المعاصر ديفيد لودج الالتزام الذي لا يتزعزع عند ويليك بحياة العقل والمدي العالمي لمرجعياته ، ويّين أن هذا الالتزام بالعقل يعكس ، دون شك ، خلفيته الثقافية الأوربية قبل أن ينتقل إلى الولايات المتحدة التي أقام بها لأكثر من خمسين عاما . ومن هنا ، لم يفهم النقد الأدبي على أنه سياحة تذوقية ، ولم يفهمه على أنه نقد تطبيقي عملي للمؤلفات الأدبية الجزئية . يقول في بحثه « من مبادئ النقد » المنشور ضمن كتاب « حاضر النقد الأدبي » : « إن مهمة النقد دراسة الأدب بوصفه ظاهرة . إنها ، ابتداء ، الاهتمام بتحليل العمل الأدبي ، وهو أمر يذهب إلى أبعد من الانطباعات العادية والثنائية القديمة للمضمون والشكل » (ص ٥٢) . . ورينيه ويليك - في نقده - مُحَصِّنٌ ضد مجرد الانطباعية والنظرة الذاتية ، وهو يحاول أن يربطه بنظرية للأدب تكون سلاحا للناقد في أداء رسالته . . يقول في البحث نفسه : « إن هناك مفهوما آخر للنقد يجعل منه مرادفا لنظام من المبادئ ، ولأسس الشعر ، ولنظرية الأدب ، وقد كان ذلك - ولا يزال - مجال اهتمامي الخاص ، ذلك لأن هذا الجانب يجذبني ؛ ولأنتى بمجيئى من أوروبا إلى الولايات المتحدة أحسست إحساسا قويا بالحاجة الخاصة إلى وعى نظرى ووضوح فكرى ومناهج بحث منظمة » (ص ٥٠) . . إذن هذا هو الثالث الذى يتحرك فيه رينيه ويليك طوال حياته : الوعى النظرى ، والوضوح الفكرى ، ومناهج البحث المنظمة . . .

إنّ ويليك يلجّ إلحاحا خاصا على ضرورة الوصول إلى نظرية للأدب ؛ حتى يمكن أن يقام النقد .. إنه يلاحظ افتقار الواقع المعاصر للبناء النظرى .. يقول فى الكتاب المشترك مع أوستن وارن « نظرية الأدب » : « النظرية الأدبية - آلة البحث - هى أشد ما تفتقر إليه الدراسة الأدبية فى الوقت الحاضر » (ص ٢٩) .. لقد حدد ويليك هدفه : يقول فى الجزء الأول من كتابه « تاريخ النقد الأدبى الحديث ١٧٥٠ - ١٩٥٠ » : « أغراضنا موجهة أساسا نحو فهم الأفكار » (ص ٧) .. وهو يربط النظرية بجانب نظرى هو علم الجمال وجانب عملى هو النقد التطبيقى .. يقول فى الكتاب عينه ، فى الجزء الثالث : « إننى مقتنع بأن النظرية الأدبية لا يمكن فصلها عن علم الجمال وعن النقد التطبيقى ؛ بمعنى الحكم والتحليل للأعمال الفنية المفردة » (ص ٧ من التصدير) .. وعلى هذا جاء اهتمامه بتتبع تاريخ النظرية الأدبية ، فهى تشكل لب اهتمامه النقدي .. ويقول أيضا فى نفس الكتاب ، ونفس الجزء الثالث : « إننى معنى أساسا بتتبع تاريخ النظرية الأدبية ، أى فن الشاعرية لكل الكتابة التخيلية سواء أكانت شعرا أم نثرا . وأنا أحب أن أحافظ على تيار وسط بين علم الجمال العام من جهة ، والتاريخ الأدبى ومجرد الرأى الأدبى من جهة أخرى » (ص ٧ من التصدير) .. وهذا الاهتمام بالنظرية هو صدى لما سبق أن ذكره فى الجزء الأول من « تاريخ النقد الأدبى الحديث » : « وجهة نظرنا الخاصة تتركز دائما على الأدب والنظرية الأدبية وفن الشعر والنقد » (ص ٢٢٧) ويدرج إلْمَر بوركلند فى كتابه « نقاد الأدب المعاصرون » قول ويليك : إن النظرية الأدبية هى محاولة مقصودة لتجميع البصائر التى أحرزها من حيث هو فى دائرة براغ الآخذة بالنزعة الشكلية مع معرفته بالنقد الأمريكى ، هذا بالإضافة إلى خلفيته الأوربية المعنية بالفكر .

فإذا كانت النظرية مهمة للنقد الأدبي ؛ فبأى معنى فهم رينيه ويليك رسالة النقد ؟ يقول فى كتابه « مفاهيم نقدية » : « التحليل يفسد المتعة ، ومهمة النقد هى أن يخدم الاستمتاع » (ص ٤١٨) . . هكذا يحدد ويليك باعتباره الناقد - المفكر النقد لا استنادا إلى التعريف ، ولكن استنادا للرسالة : النقد يخدم المتعة . . هذا هو درس ويليك الأساسى . . إنه ضد الألاعيب النقدية والسياحات البهلوانية فى النصوص . . إن الهدف هو أن يزداد القراء - بالنقد - استمتاعا بالأعمال الأدبية . . وهذا لا يتأتى إلا بالتسلح بالنظرية الأدبية . . وبالتالي لن يكون تذوق الناقد هو التذوق الطبيعى الفجّ ، بل التذوق المصفى ، إنه التذوق الثقافى الذى يرتفع من الجزئى إلى الكلى . . وهذا هو المعنى الحقيقى للثقافة . . ولهذا ، ليس غريبا أن يقول فى الجزء الأول من تاريخه النقدى : « الذوق هو بالفعل نقد النقد » (ص ١٠٩) . . إن الذوق هو نفسه نقد مبنى على النقد ، الذى هو مسلح بالنظرية الأدبية ؛ فلا يكون بهذا هو الذوق الفج التلقائى . . وهنا يكمن إلحاح ويليك الدائم على المطالبة بنظرية للأدب التى يسميها آلة البحث : « النظرية الأدبية - آلة البحث - هى أشد ما تفتقر إليه الدراسات الأدبية فى الوقت الحاضر » (نظرية الأدب ص ٢٩) . وهو يوضح تشابكات النظرية الأدبية مع المعارف المختلفة . . يقول فى الكتاب عينه : « على أستاذ الأدب أن يكون مدركا للعلاقات بين النظرية الأدبية والفلسفة وعلم النفس ، وأن يكون باستطاعته أن يقدم لمثلئ الأنظمة الأخرى بيانا مُقنعاً عن طبيعة الأدب وقيمه » (ص ٣٨٣) .

فكيف يصل الناقد إلى نظرية للأدب ؟ وكيف وصل ويليك نفسه إلى النظرية ، خاصة إذا كان هذا الموقف هو لب رؤيته النقدية ؟ لم يكن أمامه إلا الفلسفة وعلم الجمال . . يقول ويليك فى « نظرية الأدب » : « العالم

المتخصص ينبغي أن يكون ذا ثقافة شاملة . وينبغي أيضا أن يكون على دراية بفلسفة موضوعه مدركا لمكانه تاريخيا ونظريا في بناء المعرفة والفكر والحضارة الإنسانية . وبالنسبة لرجال الأدب ، فهذا يعنى - بالطبع - علم الجمال وما ينبثق منه من الشعر « (ص ٣٨٩) . . لقد أدرك أن قيمة العمل الفنى لا تتأنى إلا إذا كان الفنان مسلحا برؤية فلسفية . . يقول فى الكتاب نفسه : « إن الفلسفة والمحتوى الأيديولوجى فى سياقهما الصحيح يزيدان من القيمة الفنية ؛ لأنهما يدعمان عددا من القيم الفنية : تلك المتعلقة بالتراكيب والأنساق . فالعمق النظرى سيزيد من تغلغل الفنان ويفسح مجاله . وقد لا يكون الأمر كذلك ؛ إذ أن الإغراق فى الأيديولوجية قد يعوق الفنان إذا ظلت دون هضم » (ص ١٧١) . . إن ويليك يطرح القضية ، وفى الوقت نفسه يطرح محاذيرها . . إن الربط الأساسى - مع وجود الخلفية الفلسفية - هو بين النقد وعلم الجمال . . وها هو ويليك ، وهو الناقد ، لايتورع - مع صدقه مع النفس - عن أن يعتبر النقد تابعا لعلم الجمال . . يقول فى الجزء الأول من تاريخه النقدى : « إننا نصبح واعين كيف كان الفيلسوف الإيطالى كروتشه مصيبا عندما أكد أن النقد هو جزء من علم الجمال ، إنه علم جمال تطبيقى (بالفعل) » (ص ٢٢٨) . .

فإذا ما حاول ويليك أن يؤرخ للنقد الأدبى ، فبأى معنى فهم هذا التأريخ ؟ وهل ربطه بشيء آخر ، وهو الذى اعتبر أن النقد لا يقوم إلا بالنظرية الأدبية ؟ لقد ربطه - كما هو واضح - ربطا مباشرا بعلم الجمال . . يقول : « إن تاريخ النقد هو جزء من تاريخ الفكر الجمالى على الأقل إذا عالجناه فى حد ذاته دون الإشارة إلى العمل الإبداعى المعاصر له » (نظرية الأدب ص ١٥٦) . وفى الوقت نفسه ربط فهمه للنقد بالتاريخ . . يقول فى كتابه « مفاهيم نقدية » : « النقد معناه الاحتفال بالقيم والصفات المميزة ، معناه فهم

النصوص التي يضم تاريخيتها مما يتطلب تاريخا للنقد ؛ لكي يتم مثل ذلك الفهم ، ومعناه أخيرا اتخاذ منظور عالمي يسعى نحو مثال بعيد المدى قوامه التاريخ والبحث الأدبيان الشاملان « (ص ٣٣١) . . إنه يربط دائما بين التاريخ والنظرية . . إنهما متضايقان . . يقول في بحثه « من مبادئ النقد » : « التاريخ والنظرية يشرح كل منهما الآخر ، ويتضمن كل منهما الآخر ، وثمة وحدة عميقة بين الحقيقة والفكر في الماضي والحاضر » (حاضر النقد الأدبي ص ٥٧) . . وها هو يصل إلى مثلث البحث المنهجي في الدراسة التاريخية للنقد : إنه المثلث الذي أضلاعه الثلاثة هي : النظرية والنقد والتاريخ . . يقول : « النظرية والنقد والتاريخ تتعاون في البحث الأدبي لتحقيق المهمة الأساسية ، ألا وهي وصف العمل الفني وتفسيره وتقييمه ، أو وصف أى مجموعة من الأعمال الفنية وتفسيرها وتقييمها » (نظرية الأدب ص ٣٧١) .

إن التساؤل ينشأ : كيف يمكن كتابة تاريخ للنقد الأدبي ؟ إنه لابد من تحديد ماهية النقد . . لكن ماهية النقد بدورها تتحدد بالتاريخ . . ومن هنا يصل ويليك إلى العلاقة الحديثة بين النقد والتاريخ . . إنه يتساءل ، ثم يجيب : « كيف نصل إلى وصف للنوع الأدبي من دراسة التاريخ دون أن نعرف مسبقا كيف يكون هذا النوع ؟ وكيف نعرف النوع بدون أن نعرف تاريخه ، بدون معرفة أمثله المحددة ؟ من الواضح أننا هنا إزاء حالة من حالات المصادرة على المطلوب في المنطق ، وهي الحالة التي علّمنا إياها كل من شلايرماخر ودلتاي وليو سبترز ألا نعلها فاسدة . . إذ يمكن حلها بجدلية الماضي والحاضر ، جدلية الواقع والفكرة ، والتاريخ والاستطيقا » (مفاهيم نقدية ص ٤٠٠)
الجدل !! أليس الجدل هو الذي سبق لأفلاطون أن جعله تاج العلوم ومليكيها ؟
أليس هو عين الفلسفة ؟!

بمفهوم النقد يمكن تتبع المسار التاريخي ، وبالتاريخ يمكن تعديل مفهوم النقد .. هذه هي الحركة الجدلية .. هذه هي الرؤية الفلسفية عند ويليك .. يقول : « تاريخ النقد الذي لا يهتم على الأقل بأرسطو والإيطاليين في عصر النهضة ، والفرنسيين في القرن السابع عشر غير خلاق بهذا الاسم » (نظرية الأدب ص ٣٩١) لكن هناك أسبقية - منطقية على الأقل - للنقد على التاريخ .. يقول : « المؤرخ للأدب ينبغي أن يكون ناقدا ؛ حتى في سبيل أن يكون مؤرخا » (نظرية الأدب ص ٦٦) .. ويوضح بوركلند في كتابه « نقاد الأدب المعاصرون » هذه الحركة الجدلية عند ويليك عندما قال : إن النقد بالمعنى الأساسي تاريخي ، كما أنه جمالي .. وهو ينقل عن ويليك قوله : « يستهدف النقد أن يقيم نظرية للأدب ، وتكوين معيار ومقاييس للوصف والتصنيف والتفسير ، وأخيرا الحكم . إنه نظام عقلاني ، وفرع من فروع المعرفة ، وسعى عقلاني . وإذا أردنا أن نصل إلى نظرية نسقية للأدب علينا أن نفعل ما تفعله كل المعارف الأخرى : عزل موضوعنا ، طرح مادة موضوعنا ، تمييز دراسة الأدب عن المساعي المتعلقة الأخرى . وواضح أن العمل الأدبي هو المادة المحورية لنظرية للأدب ، وليس سيرة أو سيكولوجيا للمؤلف أو الخلفية الاجتماعية أو الاستجابة التأثرية للقارئ » (ص ٥١١) . ويورد بوركلند أيضا نقلا عن رينيه ويليك في الجزء الرابع من تاريخه قوله : « إن تاريخ النقد لا يمكن أن يكون تاريخا سرديا مثل تاريخ الأحداث السياسية أو الشخصية ، إنه بالأحرى وصف وتحليل وحكم على الكيف ، أو بدقة أكبر على النظريات والمذاهب والآراء المعروضة في عديد من الكتب » (ص ٥١١) ..

إن ويليك لا يكتب تاريخا للنقد ، بل يكتب (فلسفة) لتاريخ النقد ، وهو ما يسميه « تاريخ التاريخ » .. يقول في « مفاهيم نقدية » : « ما أسعى إليه -

فى نهاية المطاف - هو التوصل إلى تاريخ انقسام الأدب إلى فترات ، وهو المفهوم الأساسى الذى ينبثق عن مشروعى القديم ، ألا وهو تاريخ التاريخ الأدبى ، والبحث الأدبى ضمن تاريخ للنقد الحديث « (ص ٢٤٦) . . وليس ويليك بالناقد الانطباعى إطلاقا ، حتى وهو يدرس تاريخ النقد ، إن النظرية - دائما - هى التى توجهه . . إنه مشغول بفلسفة النقد أكثر من انشغاله بالنقد . . إنه مشغول بفلسفة التاريخ أكثر من انشغاله بالتاريخ . . إنه مشغول بفلسفة الأدب أكثر من انشغاله بالأدب . . ولهذا يقول فى الجزء الأول من مشروعه عن تاريخ النقد الحديث : « طوال هذا التاريخ لم أرغب فحسب فى أن أنقل انطبعا عن تطور الأفكار النقدية الحديثة وتطور نظرتنا النقدية الخاصة ، بل كنت أرغب أيضا فى أن أنقل ثراء وتنوع وجاذبية بعض أعظم العقول فى التاريخ الأدبى ، التى تعمل انطلاقا من مواقف متنوعة نحو هدف عام : فهم الأدب والحكم عليه » (ص ١١) .

إن ويليك - بالنظرية الأدبية وفلسفة النقد - استطاع أن يفهم طبيعة العمل الأدبى . . إنه يفهم - من خلالهما - استقلالية العمل الأدبى واختلافه عن بقية الإنتاج الإنسانى . . إنه إنتاج جمالى فى أساسه . . يقول : « إن العمل الأدبى ليس وثيقة اجتماعية أو تاريخية ، وليس موعظة بلاغية ، وليس كشفا دينيا ، وليس تأملا فلسفيا . . إنما الفن وهم وخيال . » (حاضر النقد الأدبى ص ٥١) . . إن ويليك لا يفرض على العمل قيما معينة ؛ لأنه هو نفسه قيمة ، كما أنه يعبر عن قيمة هى القيمة الإنسانية . . يقول : « من الخطأ الظن بأن القيم تُفرض على العمل الفنى . إن العمل الفنى بناء من القيم ، وينبغى أن تُدرك بواسطة الناقد . وكل محاولة لطرح القيمة عن الدراسة الأدبية أو جعل هذه الدراسة علما يشبه علم النبات لابد أن تخفق » (حاضر النقد الأدبى ص ٥٤) . .

ويقول ويليك : إن العمل الأدبي « له كيان أنطولوجي خاص ، وهو ليس واقعة (شأن التمثال) ، وليس ذهنيا (مثل تجربة النور أو الألم) ، وليس مثاليا (مثل فكرة المثلث) . إنه نسق من معايير المفاهيم المثالية متداخلة ذاتيا » (عن بوركلند : نقاد الأدب المعاصرون ص ٥٠٩) . . العمل الأدبي في منظور ويليك هو عمل وجودي لا مجرد عمل اجتماعي أو سياسي أو سيكولوجي . . وفي الوقت نفسه هو حريص على أن ينفي عنه إمكان اتهامه بفصل الفن عن الحياة ، وأنه يطالب بالفن للفن . . لهذا يقول في « مفاهيم نقدية » : « العمل الفني شيء أو عملية لها شكل ووحدة تفصله عن الحياة بلحمها ودمها ، لكن يبدو أنّ علينا التحرّز من أن يُساء فهمنا حين نقول ذلك ، لئلا ننتهم بأننا ننادى بالفن من أجل الفن ، أو بالصعود إلى البرج العاجي ، أو بالتأكيد على انعدام الصلة بين الفن والحياة . لذا نقول إنّ كل الاستطيقين العظام نسبوا للفن دورا في المجتمع ، واعتبروا أن الفن يزدهر أفضل ما يزدهر في المجتمع الفاضل ، وعرفوا أنّ الفن يضيف الطابع الإنساني على الإنسان وأن الإنسان يحقق إنسانيته على أكمل وجه خلال الفن فقط » (مفاهيم نقدية ص ٣٥٥) . وهكذا يحافظ ويليك على ذاتية الفن كذاتية جمالية : « الأدب ليس بديلا لعلم الاجتماع أو السياسة ؛ إذ أن له مبرراته وأهدافه الخاصة به » (نظرية الأدب ص ١٥٢) وفي الوقت نفسه فإن العمل الأدبي « لا يمكن تحليله ووصفه أو تقويمه دون الرجوع دائما للمبادئ النقدية » (نظرية الأدب ص ٦٦) . . إذن الأمر المحوري هو الرجوع دائما للمبادئ النقدية ، الرجوع إلى النظرية الأدبية ، أي الالتجاء إلى الفلسفة ، الالتجاء إلى المنهج الذي أساسه أساس أنطولوجي لا مجرد عملية إجرائية . .

لقد رأى ويليك المنهج على أنه مشحون بالأنطولوجيا ، مشحون بالموقف

الوجودى . . يقول فى الجزء الثالث من تاريخه النقدى : « ليست النسبية أو الأخلاقية معيارى الذى يرشدنى ، بل (المنظورية) التى تحاول أن ترى الموضوع من كل الجوانب الممكنة ؛ وأنا مقتنع بأن هناك بالفعل موضوعا . . إن الفيل موجود برغم تنوع آراء العميان » (ص ٧ من المقدمة) . . الترابط هو ما يميز ويليك فى دراساته النقدية . . و « البحث الأدبى لن يحزر أى تقدم من الناحية المنهجية ؛ إلا إذا قرر أن يدرس الأدب كموضوع متميز عن غيره من نشاطات الإنسان ومتجاته . ولذا فإننا سنواجه مشكلة ماهو أدبى ، وهى مشكلة الإستيقا الأساسية ؛ أى مشكلة طبيعة الفن والأدب » (مفاهيم نقدية ص ٣٧٢) . . إن الدراسة الأدبية تتحول على يديه إلى بحث فى النظرية الأدبية . . بل حتى اختيار النصوص الأدبية يحمل وجهة نظر فلسفية فى الاختيار . . يقول : « أما أنا فأرى أن فكرة إفراغ الدراسة الأدبية من أى مستوى كان من النقد بمعنى التقويم والحكم مقضى عليها بالفشل . فمجرد اختيارنا لبعض النصوص من بين ملايين النصوص الأخرى للدراسة هو حكم نقدى على الرغم من أن هذا الحكم قد يكون موروثا وقُبل دون تمحيص » (مفاهيم نقدية ص ٤٤٠) . وويليك فى منهجه مراقب لنفسه دوما : « نحن لسنا انتقائين مثل الألمان ، أو مغرقين فى النظرية مثل الروس » (نظرية الأدب ص ١٦) . . إنه يبحث عما أسماه الفيلسوف المجرى المعاصر جورج لوكاتش « المنظور » ، المنظور الذى ينظر من خلاله الفنان للعالم . . والناقد - عند ويليك - هو الآخر يبحث عن المنظورية التى هى « مبدأ ، يعنى إدراكنا أن هناك شعرا واحدا ، وأدبا واحدا مقارنا فى كل العصور ، وأنه أدب نام متغير مفعم بالإمكانات . فالأدب ليس سلسلة من الأعمال الفريدة التى لا يجمعها شىء ، وليس سلسلة من الأعمال التى تدور فى دورات زمنية من الكلاسيكية إلى الرومانسية ، من عصر ألكسندر بوب إلى

عصر ووردزورث ، كما أنه ليس - بطبيعة الحال - ذلك العالم الأصم من التوحد والثبات الذى اعتبرته الكلاسيكية القديمة مثاليا « (نظرية الأدب ص ٦٤) .

ولكن هل بالمنظورية سيفقد الناقد الموضوعية ؟ إن ويليك ينفى هذا التعارض السطحي .. يقول فى « مفاهيم نقدية » : « بمجرد أن ننظر إلى الأدب ، لا كجزء من معركة الحصول على مزايا ثقافية ، أو كسلعة من سلع التجارة الخارجية ، أو كدليل على السيكلولوجية الوطنية سنحصل على الموضوعية الصحيحة الوحيدة المتاحة للإنسان . ولن تكون هذه الموضوعية هى الحيادية العلمية أو النسبية والتاريخية التى لا تلتزم بشىء ، بل ستكون مواجهة للأشياء فى جوهرها : نظرا مستديما لا يزيغه الهوى إلى التحليل ، فالحكم والتقييم . وما أن ندرك طبيعة الفن والشعر وانتصاره على ما يعترى الإنسان من زوال ، وعلى ما ينتظره من مصير ، وخلق له عالم جديد من صنع الخيال ، حتى تختفى الأباطيل القومية ويظهر الإنسان ، الإنسان بعموميته ، الإنسان فى كل مكان وكل زمان ، وبكل تنوعاته ، وكيف البحث الأدبى عن أن يكون مجرد لعبة يلعبها المنقبون عن مخلفات الماضى ، أو طريقة لحساب المدخرات والديون القومية ، أو حتى طريقة لوصف العلاقات المتشابكة . يصبح البحث الأدبى حينئذ فعلا من أفعال الخيال كالفن نفسه أى حافظا لأعلى قيم الإنسانية وخالقا لها » (مفاهيم نقدية ص ٣٧٤) .

وهكذا حدد ويليك طريقته ، وبالتالي تحدد موقعه على خريطة النقد الأدبى : « لقد حاولت فى كل كتاباتى أن أتحدث بانتظام عن مفهوم للفترة التاريخية ، يسمح للبقايا من العصور السابقة ، ولاستباقات العصور اللاحقة بالوجود » (مفاهيم نقدية ص ١٥٦) ، وهو مثل الفيلسوف اليونانى هيرقليطس لا يبحث عن أرض الخلاف بين البشر ، أرض الحواس ، أرض النائمى الغافلين ، بل

هو يبحث بالأحرى عن أرض الوفاق بين البشر ، أرض العقل ، أرض المستقيظين : أصحاب النظر الكلى . . ومن ثمّ ؛ فإنه ليس غريبا أن يقول : « نحن لا نريد أن نكون متخصصين . نريد أن نكون بشرا مكتملين . نريد أن نوفق بين الوعى واللاوعى ، بين حياة الحواس وحياة العقل . نريد أن يكون عندنا شعراء نقاد . لنا أن نرجو ظهورهم . ولكن سأأخذ دور المدافع عن الشيطان ، وأقول إننى لا أوصى بإضفاء صفة القداسة إلا فى حالات نادرة جداً ، حالات تشتمل على قديسين حقيقيين تمكنوا من تحقيق معجزة التوفيق بين النقد والشعر فى أنفسهم » (مفاهيم نقدية ص ٤٢٦) .

وويليك فى مقدمته لكتاب « دوستوفسكى » الذى يضم عددا من الدراسات النقدية لبعض النقاد المعاصرين عن الأديب الروسى يقول : « إن تأثير الكاتب على قرائه يمكن تحليله فى عدة جوانب رغم تداخلها ، إلا أنّها متميزة : السمعة التى ينالها ، والنقد الذى يحاول أن يحدد معالم الخصوصية ، ويبحث دلالتها وقيمتها والتأثير الفعلى الذى يمارسه على الكتاب الآخرين ، وأخيرا الدراسة المتأملّة التى تحاول أن تضيء موضوعية عمله وحياته » (ص ١) . .

أفلا ينطبق مثل هذا القول على رينيه ويلييك نفسه ؟ وإذا كان قد ذكر فى كتابه « مفاهيم نقدية » : « الشاعر العظيم شخص يشغله شعره ، بل يتلبسه تلبيسا » (ص ٤٢٥) أفلا يمكن أن نقول عن ويلييك الناقد - المفكر (وهو مصطلح واحد وليس مصطلحين) أيضا إنه شخص يشغله نقده ، بل تلبسه بالفعل تلبسا لأكثر من سبعين عاما من عمره ، الذى بلغ اثنين وتسعين عاما ؟

المصادر والمراجع

- ١ - د. محمود الربيعي (مشرفا و مترجما) :
حاضر النقد الأدبي : مقالات في طبيعة الأدب -
دار المعارف - القاهرة - ١٩٧٧ .
- ٢ - ويليك ، ريتيه :
مفاهيم نقدية ،
ترجمة د . محمد عصفور
عالم المعرفة - الكويت - ١٩٨٧ .
- ٣ - ويليك ، ريتيه ، وارن ، أوستن :
نظرية الأدب
ترجمة الدكتور عادل سلامة
دار المريخ - الرياض - ١٩٩٢ .
- 4- Borklund, E. :
Contemporary Literary Critics
St. James Press - London - 1977
- 5- Lodge, D. (Ed.) :
20 th Century Literary Criticism
Longman - London - 1972

6- Wellek, R. :

History of Modern Criticism 1750 - 1950

Vol.I. Jonathan Cape - London - 1955

Vol III Yale Univerity Press - New Haven - 1965

7- Wellek, R. (Ed) :

Dostoevsky.

Prentice - Hall, Inc., Englewood Cliffs - 1962

خطة الترجمة

ماذا يمكن أن يفعل المترجم - أى مترجم - يتصدى لمثل هذا السفر الضخم ؟ وماذا يمكن أن يفعله ، وهو إزاء ناقد يربط تاريخه النقدي بالفلسفة وعلم الجمال وتاريخ الحضارة أساسا ، ولا يتغافل عن العوامل السياسية والاقتصادية والعلمية والأسطورية ؟ وماذا يمكنه أن يفعل ، والمؤلف بجانب كتابته للكتاب بالإنجليزية يرجع إلى مصادر ومراجع بالفرنسية والألمانية والإيطالية واللاتينية والأسبانية والتشيكية والروسية ؟ وماذا يمكن أن يفعل ، والمؤلف يتوجه به إلى قارئ أوربي أو أمريكي لديه أساس ثقافي كبير ، يعرف عددا كبيرا من الأعلام والمصطلحات مما لا يحتاج إلى تنويه ؟

إن هذا المترجم - أى مترجم - بجانب رجوعه إلى قواميس اللغة المختلفة محتاج إلى الاستفادة من جهود النقاد والباحثين المصريين فى ترجمة المصطلحات النقدية والأدبية ، على ألا يكون هذا قيدا على حريته بالتغيير . كما أنه محتاج إلى أن يضيف حواشى إلى النص لشرح عنوان قصيدة أو محتوى رواية أو موضوع مسرحية أو مكونات أسطورة ، بجانب أنه محتاج إلى أن يضيف تنويهاً بعدد كبير من الأعلام وتنويهاً ببعض المذاهب الفلسفية أو السيكلولوجية أو الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية خدمة للقارئ العربى .

ومن هنا ، رأى المترجم أن يستعين بعدد من الموسوعات العامة والقواميس المتخصصة والمراجع المتعلقة بتاريخ المعارف الإنسانية ، سواء بالنسبة لترجمة هذا المجلد الأول أو المجلدات اللاحقة ، وذلك على نحو الكشف المرفق مع هذا . كما أنه فضل أن يدرج فى نهاية الكتاب ثبنا بالمصطلحات الواردة بالإنجليزية ومقابلها الترجمة العربية ، كما أضاف ثبنا آخر بأسماء الأعلام بالإنجليزية ومقابلها بالعربية .

مراجع الهوامش والتذييلات

أولا : الموسوعات العامة :

- 1- Morris, R. B. And Inwin, G. W. :
An Encyclopedia of Modern World.
- 2- _____ :
Funk And Wagnalls New Encyclopedia.
- 3- _____ :
The Guinness Encyclopedia.
- 4- _____ :
The Macmillan Encyclopedia.

ثانيا : الأعلام :

- 5- Briggs, is. (Ed.) :
A Dictionary of the 20th Century World Biography.
- 6- Raven, S. And Wein, A. (Eds.) :
Women In History
- 7- Ugalov, J. S. (Ed.) :
The Macmillan Dictionary of waman's Biography.
- 8- Vernoff, E. And Shore, R. (Eds.) :
International Dictionary of the 20th Century Biography.
- 9- _____ :
Webester's New Biographical Dictionary.

ثالثا : القواميس العامة في اللغة :

10- _____ :

Encyclopedic Dictionary

رابعاً : الآداب :

١ - الأدب العام :

11- _____ :

The Penguin Companion to Literature.

٢ - الأدب الأمريكي :

12- Cunliffe, M. :

The Literature of the United States.

14- Hart, y. D. :

The Concise Oxford Companion to American Literature.

٣ - الأدب الإنجليزي :

14- Eagle, D. :

The Concise Oxford Dictionary of English Literature.

15- Ousby, I. :

The Cambridge Guide to English Literature.

16- Rogers, P. (Ed.) :

The Oxford Illustrated History of English Literature.

٤ - الأدب الحديث :

17- Seymour - Smith, M. :

Guide to Modern Literature.

٥ - الأدب الروسى :

18- Mirsky, L. :

A History of Russian Literature.

٦ - الأدب الفرنسى :

19- Brereton, G. :

A Short History of English Literature

20- Reid, y. A. A. :

The Concise Oxford Dictionary of French Literature.

٧ - الأدب المقارن :

٢١ - الطاهر أحمد مكي :

الأدب المقارن .

٢٢ - محمد غنيمى هلال :

الأدب المقارن .

٨ - الأدب اليونانى والكلاسيكى :

٢٣ - أحمد عثمان :

الأدب الإغريقى ؛ تراثا إنسانيا وعالميا .

24- Harvey, R. :

The Oxford Companion To Clasical Literature.

25- Levi :

The Pelican History of Greek Literature.

26- _____ :

Greek Literature.

خامسا : الأساطير :

٢٧ - عبد المعطى شعراوى :

أساطير إغريقية .

٢٨ - كوملان ، ب :

الأساطير الإغريقية والرومانية . (ترجمة : أحمد رضا محمد رضا)

29- Cotterell , A. :

A Dictionary of World Myths

30- Graves, R. :

The Greek Myths

31- Kaster, J. :

Mytholgical Dictionary

32- _____ :

New Larouse Encyclopedia of mythology.

سادسا : الاقتصاد :

33- Bannock, G. And Others :

The Penguin Dictionary of Economics.

34- Barber, y. :

A History of Economics.

سابعاً : التاريخ والحضارة :

٣٥ - ديورانت ، ول :

قصة الحضارة (ترجمه د. زكى نجيب محمود وآخرون) .

36- Brown, A & Others :

The Cambridge Encyclopedia of Russia And The Soviet Union.

37- _____ :

Longman Illustrated Encnydopedia of World History.

ثامناً : الثقافة :

38- Wintle, y. (Ed) :

Dictionary of Modern Culture.

تاسعاً : الدراما والمسرح :

٣٩ - د. إبراهيم حمادة :

معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية .

٤٠ - تشيني ، سلدن :

تاريخ المسرحية .

٤١ - د. رشاد رشدي :

نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن .

٤٢ - د. فاطمة موسى :

قاموس المسرح .

43- Brockett, A. Others :

History of the Theatre

44- Hortnoll, R. (CA) :

The Concise Oxford Companion To the Theatre.

45- Taylor, Y. R. :

The Penguin Dictionary of Theatre

46- Vincon, y. :

Contemporary Dramatists.

عاشورا : الدين :

47- Hinnell, Y. P. :

The Penguin Dictionary of Religion.

48- Levingston, E. :

The Concise Oxford Dictionary of the Christian Church

49- Parrinder, G. (Ed.) :

An Illustrated History of the World Religions

حادى عشر : الرواية :

50- Peyre, H. :

Contemporary French Novel

51- _____ :

20th Century Fiction.

ثانى عشر : السياسة :

٥٢ - سيابن ، جورج :

تطور الفكر السياسى (ترجمة : جلال العروسى)

53- Crispigny, Y. A. :

Contemporary Political Philosophers

ثالث عشر : السينما :

54- Katz, E. :

The International Film Encyclopedia.

رابع عشر : الشعر :

55- Burnshaw :

The Poem Itself

56- Myres, Y. :

The Longman Dictionay of Poetic Terms.

57- Preminger, A, And Progavity (Eds.) :

The New Prenciton Encyclopedia of Poetry And Poetics.

58- Vincon, y. :

Contrmporary Poets.

خامس عشر : العلم :

59- Asimov, I. :

Biographical Encyclopedia of Science.

60- Bernal, y. D. :

Science In History.

61- Ronan, C. H. :

The Cambridge Illustrated History of World Science.

سادس عشر : علم الاجتماع :

62- Abercrombie, N., And Others :

Dictionary of Sociology.

63- Mann, M. :

The Macmillan Student Encyclopedia of Sociology.

64- Mitchell, D. :

The New Dictionary of Sociology

سابع عشر : علم الجمال :

65- Bosanquet, B.

History of Aesthetics.

66- Taterkiewicz. :

History of Aesthetics.

ثامن عشر : علم النفس :

67- Drever, Y.

The Penguin Dictionary of Psychology

68- Reber, A. S.

The Penguin Dictionary of Psychology.

تاسع عشر : العمارة :

69- Fleming, J. & Others :

The Penguin Dictionary of Architecture.

عشرون : الفكر :

70- Bullock, o. And Sallybrass, O. (Eds.) :

Fontana Dictionary of Modern Thought

71- Wiener, P. R. (Ed.) :

Dictionary of The History of Ideas.

واحد وعشرون : الفلسفة :

٧٢ - باومر :

الفكر الأوربي الحديث ،

ترجمة : د . أحمد حمدي محمود

73- Edwards, P. (Ed.) :

Encyclopedia of Philosophy

74- Honderich, T. (Ed.) :

Oxford Companion to Philosophy

ثاني وعشرون : الفن :

٧٥ - فنكلشتين ، سدنى :

الواقعية فى الفن (ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد)

٧٦ - هاويز ، بول :

الفن والمجتمع عبر العصور (ترجمة : د. فؤاد زكريا)

77- Gardner,

Art Through The Ages

78- Huygle, R. (Ed.) :

Larouse Encyclopedia of Art

79- Jameson, H. W. :

A History of Art.

80- Stangos, N. :

Concepts of Modern Art.

ثالث وعشرون : اللغة :

٨١ - أحمد مختار عمر :

علم الدلالة

82- Potter, S. :

Language In the Modern World

رابع وعشرون : الموسيقى :

٨٣ - أحمد بيومي :

القاموس الموسيقى .

84- Headington, C. :

A History of Western Music

85- Scholes, P. A. :

The Concise Oxford Dictionary of Music

86- _____ :

Collins Encyclopedia of Music

خامس وعشرون : النقد والبلاغة :

٨٧ - د. أحمد مطلوب :

معجم المصطلحات البلاغية وتطورها .

٨٨ - د. أحمد مطلوب :

معجم النقد العربي القديم .

٨٩ - سلدن ، رمان :

النظرية الأدبية المعاصرة (ترجمة د. جابر عصفور) .

- ٩٠ - د. صلاح فضل :
النظرية البنائية في النقد الأدبي .
- ٩١ - كيرزويل ، إديث :
عصر البنائية (ترجمة : د. جابر عصفور) .
- ٩٢ - د. مجدى وهبة :
معجم مصطلحات الأدب .
- ٩٣ - د. محمد عناني :
المصطلحات الأدبية الحديثة - دراسة ومعجم إنجليزي - عربى .
- ٩٤ - محمد غنيمى هلال :
النقد الأدبي الحديث .
- ٩٥ - ويليك ، رينيه :
مفاهيم نقدية (ترجمة : د. محمد عصفور) .
- ٩٦ - ويليك ، رينيه ووارن ، أوستن :
نظرية الأدب (ترجمة : د. عادل سلامة) .
- 97- Borklund, E. :
Contemporary Literary Criticism
- 98- Cuddon, y. A. :
A Dictionary of Literary Terms
- 99- Fowler, R. (Ed.) :
A Dictionary of Modern Critical Terms

100- Hawthorn, J. :

A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory

101- Newton, K. :

Twentieth Century Literary Criticism

102- Wimsatt, W. Brooks C. :

History of Criticism.

تنويه

أدرج المؤلف رينيه ويليك مصادره ومراجعته وتعليقاته وهوامشه عن كل فصل من فصول الكتاب فى خاتمة الكتاب . لكننى فضلت - تسهيلا وتيسيرا على القارئ - أن أدرج التعليقات والهوامش فى أسفل الصفحات المتعلقة بها . ولما كنت قد أضفت هوامش تفسيرية عن بعض الشخصيات أو المصطلحات أو أسماء القصائد أو توضيحات عن بعض الأساطير والمؤلفات ؛ فقد فضلت أن أدرجها فى الموضع المتعلق بها فى أسفل الصفحات أيضا . ولهذا جعلت الهوامش تتخذ رقما مسلسلا فى ختام التعليق . ثم أدرجت مصادر المؤلف ومراجعته فى نهاية كل فصل .

٢٠٠٢ ع

المجلد الأول أواخر القرن الثامن عشر

تصاير

هذا هو المجلد الأول من تاريخ النقد الأدبي الحديث ، والذي سوف يصدر في أربعة مجلدات ^(١) ، وقد كتبته بوجهة نظر متناسقة . إن تاريخ النقد لا يجب أن يكون موضوعاً موعلاً في القدم على نحو خالص ، بل يجب - كما أعتقد - أن يضوئ موقفنا الراهن ويفسره . وهذا التاريخ للنقد الأدبي الحديث عليه بدوره أن يكون شاملاً ، وذلك في إطار يقتصر على إدراج نظرية أدبية حديثة . ويعد منتصف القرن الثامن عشر نقطة ذات أهمية للبدء منها ، ففي هذه الفترة بدأ نسق الكلاسيكية الجديدة - بما يشمل عليه من معتقدات منذ أن تأسس في عصر النهضة - في التحلل . ولقد بدا لي وصف التغيرات في ذلك النسق بين ١٥٠٠ و ١٧٥٠ مهمة عتيقة للغاية لا علاقة لها بمشكلات عصرنا . ولكن في أواخر القرن الثامن عشر ظهرت مذاهب ووجهات نظر ، ولقد تصارع بعضها مع البعض الآخر ، وهذه المذاهب ووجهات النظر مترابطة معا حتى الآن بما تفضيه من نزعة طبيعية ، تنادى بأن الفن هو تعبير عن الانفعال وإيصال إليه ، ووجهة نظر رمزية صوفية للشعر ، وغير ذلك . وفي سنوات ١٨٣٠ عندما كانت الحركة الرومانسية الأوربية ، قد دخلت في دائرة المحاق بوفاة الشاعر الألماني جوته ، والفيلسوف الألماني هيجل ، والشاعر الإنجليزي كولردج ، والأديب والناقد الإنجليزي هازل ، والشاعر الإيطالي ليوباردى . وفي هذه الفترة بدأت تظهر العقيدة الجديدة الخاصة بالواقعية ، وهنا يحدث توقف طبيعي في سياق قصتنا ، وسوف ينتهي المجلد الثاني عند هذه النقطة . أما المجلدان اللذان أُعِدَّ لهما بهمة ونشاط ؛ فيجب أن يمتدَّا إلى عصرنا .

(١) كتب المؤلف هذا قبل أن يعدل خطته عدة مرات إلى أن أوصل الكتاب إلى ثمانية مجلدات ، على نحو ما أوضحناه عن الكتاب (المترجم) .

إننى لأفسرُ - على نحو عريض - مصطلح (النقد) بحيث لا يقتصر على الكتب المفردة والمؤلفين الأفراد ، كما أنه لن يقتصر على النقد « الإحكامى » المتمسك بالأصول والنقد التطيقي وبداية الذوق الأدبى ، بل سيكون النقد قائما على أساس ما جرى التفكير فيه ؛ ليشمل مبادئ الأدب ونظريته وطبيعته ومعياره ووظيفته وتأثيراته وعلاقاته بأوجه النشاط الأخرى للإنسان وأنواعه وأفانيه ووسائله التقنية وأصوله . وسوف أحاول أن أتخذ لى سيلا وسطا بين علم الجمال الخالص من جهة - أى علم الجمال النظرى والتأملات فى طبيعة الجميل والفن بصفة عامة - ومجرد الأقوال المعبرة عن الذوق الانطباعى والآراء الواهنة التى لا تقوم على حجج من جهة أخرى . وسيستحيل على أن أتجنب بعض السياحات فى تاريخ علم الجمال التجريدى والذوق العيى الملموس . وواضح أن تاريخ النقد الأدبى لا يمكن أن ينفصل بالكلية عنه . غير أننا سوف نناقش بعض فلاسفة الجمال الخُلص مثل الفيلسوف الألمانى كانت ، ولكن بإيجاز شديد . وسنكتفى بإلقاء لمحة حتى على كتاب بارزين ؛ إذا كانوا لم يطرحوا نوعا من الإطار النظرى لنزعتهم الأدبية وأذواقهم .

وسوف يقتصر المجلدان الأولان على أربعة أقطار هى : إنجلترا (مع أُسكتلندا) وفرنسا وألمانيا وإيطاليا ، وإن كانت الخاتمة ستمس - بإيجاز - التطورات فى أقطار أخرى . وفى المجلدين الثالث والرابع ، ستضاف أسبانيا وروسيا والولايات المتحدة الأمريكية . وفى الوقت نفسه ، فى هذه الفترة التى هى موضع البحث ، كان النقد الأسبانى يلوح أنه نقد ثانوى ، وكان النقد الروسى على أهبة الظهور ، وكان النقد الجديد فى الولايات المتحدة الأمريكية لا يزال يحاكي نقد إنجلترا .

والكتاب الموجود الوحيد الذى يغطى موضوعنا « باستفاضة » هو كتاب

جورج سنتسبرى (٢) : « تاريخ النقد والذوق الأدبى فى أوربا » (فى ثلاثة مجلدات ١٩٠٠ - ١٩٠٤) ، ولا يزال الكتاب مقروءاً بسبب حيوية عرض المؤلف وأسلوبه ، إلا أنه أصبح متخلفاً عتيقاً ؛ لأنه كُتب منذ خمسين عاماً فى ذروة الانطباعية ونظرية الفن للفن ، وليس الأمر قاصراً على ذلك ، بل يبدو لى الأمر أنه باطل بطلانا شديدا من جرّاء ما فيه من نقص أكاديمى بالنسبة للاهتمام بمشكلات النظرية وعلم الجمال .

وحتى يمكن الحفاظ على اتساق النص وإمكان قراءته ؛ فإن كل الاقتباسات باللغات المختلفة سيكون بالإنجليزية مع إيراد كل النصوص الأجنبية فى الهوامش فى أصولها ؛ لكى تجرى مراجعة المصطلح القاموسى والسياق بقدر الإمكان . ومعظم الترجمات من هذه اللغات الأخرى قمت بها بنفسى ، ولكن فى بعض الحالات استخدمت الترجمات الأقدم بشكل حر . وتم تحديث تهجئة الكلمات طوال النص ؛ لأنه بدا لى من غير الضرورى - فى كتاب مكرس للأفكار - الاحتفاظ بطريقة كتابة الكلمات فى عصرها . وفى حالات كثيرة - وخاصة فى الكلاسيكيات الألمانية المتاحة فى الطبقات الحديثة - كان الرجوع إلى التهجئة الأصلية مهمة شبه مستحيلة ، وهى غير ملائمة لغرض الكتاب . وقائمة المراجع انتقائية ووصفية ، وتسمح بتصويبات للنقاط موضع الجدل للتفسير الذى جرى تجنّبه فى النص .

وهناك ثلاثة فصول (الأول والخامس والسادس) كنت قادرا - بالنسبة لها - على أن أرجع إلى كتاب قديم لى هو « بزوغ التاريخ الأدبى الانجليزى »

(٢) جورج إدوارد باتمان سنتسبرى (١٨٤٥ - ١٩٣٣) ناقد وصحفى ومُؤرّب إنجليزى مؤلفاته تاريخ الأدب الإليزابيثى (١٨٧٧) ، الرواية الإنجليزية (١٩١٣) ، تاريخ الرواية الفرنسية (١٩١٧ - ١٩١٩) (المترجم)

(١٩٤١) . وأحبّ أن أتوجه بالشكر لجامعة نورث كارولينا للسماح لى
 باستخدام بعض الصفحات بنصّها حرفيا ؛ فهى التى نشرت الكتاب .

وإننى لأدين بالعرفان دينا باهظا لمؤسسة جوجنهايم لإعطائى منحة دراسية ،
 مما سمح لى بتكريس سنة كاملة للكتابة ، وللقيام برحلة قصيرة إلى أوروبا ،
 كما أتوجه بالشكر لإدجار اس . فوربنس الإدارى البارز بجامعة ييل الذى
 منحنى - بكرم شديد - من صندوق السيولة المخصص للأبحاث لتسهيل
 الإعداد لهذا الكتاب ، كما أتوجه بالشكر لعدد كبير من الأصدقاء والزلاء :
 كلينث بروكس ودوجلاس نايت وأوستن وارن وروبرت بن وارن لقراءتهم
 النافذة لعدة فصول . وهناك صديقان من ضمن هؤلاء الأصدقاء هما : لورى
 نلسن الابن ووليم ويمست الابن قاما بقراءة المخطوطة بكاملها ، وقدّما اقتراحات
 قيمة عديدة لتحسينها . وقد ساعدنى ديفيد هورن فى تصحيح البروفات ، كما
 ساعدنى السيد والسيدة أديسون و . وارد فى تصحيح الفهارس .

ر . و .

جامعة ييل

نيو هافن

عيد الميلاد ١٩٥٤

مدخل

(١)

إن تاريخ النقد الأدبي بين منتصف القرن الثامن عشر وسنوات ١٨٣٠ هو الحقبة التي طرحت - بأجلى وضوح - كل المسائل الرئيسية في النقد الأدبي ، والتي لا تزال قائمة عندنا حتى يومنا هذا . إنها الحقبة التي تحلّل فيها النسق العظيم للنقد الكلاسيكي الجديد ، كما هو متوارث من القديم ، والذي تأسس فيه وانتظم في إيطاليا وفرنسا إبان القرنين السادس عشر والسابع عشر ، وفي هذه الحقبة ظهر غواصو التيارات الجديدة التي تبلّورت في أوائل القرن التاسع عشر على شكل حركات رومانسية .

ويلوح اليوم أننا نتجّنا سيادة الأفكار الرومانسية ، وانهينا إلى فهم وجهة النظر الكلاسيكية الجديدة على نحو أفضل ، وعلى نحو أكثر تعاطفاً . والآن يوجد أدب أكاديمي متّسع النطاق يفسّر المبادئ والتطبيقات وكنوز النقد الكلاسيكي الجديد . ولا يحدث هذا بالاختصار على حسن المؤرخ بالعدالة المنزهة ، بل يحدث أيضاً بالمصادفة الحافلة بالحماس للعقائد الكلاسيكية الجديدة الرئيسية ، وبالحمية الإشكالية الموجهة ضد العقيدة الرومانسية . وبالمثل ، فإننا نجد في النقد غير الأكاديمي الإنجليزى والأمريكى المعاصر اتجاهات وأفكاراً عديدة يمكن تفسيرها على أنها إحياء للمبادئ الكلاسيكية الجديدة . ولقد وصف الشاعر والناقد ت . إس . إليوت وجهة نظره العامة على أنها كلاسيكية ، وذلك في التصدير الشهير لكتابه « إلى لانسلوت أندروز » ^(١) (١٩٢٨) . وإليوت هو الناقد الذى أثر في النقد المعاصر بأقصى عمق ؛ إن لم يكن على صعيد كل

(١) الكتاب مجموعة من المقالات النقدية كتبها إليوت ، وفي المقال الذى يحمل عنوان الكتاب يناقش أسلوب وأفكار الأسقف الإنجليكانى النزعة لانسلوت أندروز (١٥٥٥-١٦٢٦) الذى دافع عن المذهب الإنجليكانى ضد الكاثوليكية والبروتستانتية . وأبرز إليوت تميّزه فى النثر وفكره الحيوى . (المترجم) .

المسائل النظرية ، فعلى الأقل أثر بأحكامه المتفرّدة والمنحنى العام لتذوقه . وقد أكّد إليوت على تجدد موضوعية الشاعر ، وتصوره للشاعر على أنه عنصر البلاطين المحايد في التفاعل (ونحن نقتبس هنا التشبيه الشهير له من دراسته « التراث والألمعية الفردية ») ، وأنّ هذا التأكيد يمكن تفسيره على أنه إحياء للمبادئ الكلاسيكية الجديدة . ومن المؤكد أن هذا ردّ فعل ضد النزعة الذاتية الرومانسية والغنائية وإعلاء شأن الأنا . ويلجّ إليوت - دائما - على مشاركة العقل في العملية الإبداعية ودعوته للعقلنة والصرامة ، ويرى أن الشعر يجب أن يكون مكتوبا على نحو جيد على الأقل ، شأنه في هذا شأن النثر . وهذا الإلحاح يمكن تفسيره أيضا على أنه كلاسيكية جديدة . وإنّ دفاعه عن الأسلوب العامي والمستخدم حديثا في الشعر يمكن مقارنته باستخدامه عند الشاعرين دريدن^(٢) وبوب^(٣) ، وإنّ المشاعر العظيمة التي لدى إليوت بالنسبة لاستمرارية التراث الغربي ، والتي لا يقتصر تصوّرها على أنّها قوة أدبية ، بل يجرى تصوّرها أيضا على أنها قوة أخلاقية ودينية ، يمكن تفسيرها - كذلك - على أنها عودة واعية لنظرة ماثلة جرى الإيمان بها على نحو أقل وعيا وأقل صرامة إبان عصر السيادة الكلاسيكية الجديدة . وإليوت - وهو يحدّد ما يجب أن يكون عليه النقد - عبر عن تفضيله للتحليل ضد الانطباعية والتقدير اللذين عقدنا صلة بينهما وبين وجهات النظر الرومانسية .

(٢) جون دريدن (١٦٣١ - ١٧٠٠) شاعر إنجليزي توجّ أميرا للشعر عام ١٦٦٨ ، وله قصائد تعليمية ، وكتب في النقد ، ومارس الكتابة الدرامية . (المترجم) .

(٣) ألكسندر بوب (١٦٨٨ - ١٧٤٤) شاعر إنجليزي أظهر براعة شعرية عندما كتب القصائد الرعوية عام ١٧٠٩ ، وله « مقال في النقد الأدبي » عام ١٧١١ (المترجم) .

ولو نظرنا إلى النقاد المعاصرين البارزين الآخرين ، فإننا نستطيع أن نجد العناصر نفسها - أو على الأقل - نجد بعضاً منها . فالناقد ف . ر . ليفس^(٤) يرفع راية التراث ، وينقد الشعر كله من وجهة نظر (الكلام الحى) . وتحدث الناقد أيفور ويترز^(٥) عن المعنى الثرى والفكرة الأخلاقية اللذين يحكمان القصيدة ، وتحدث عن الشعر على أنه نوع من الشر أكثر تكثيفاً . والتزايد الحديث الذى يكاد يكون شاملاً الاهتمام باقتصاد التعبير والحرفية والبلاغة وأفانينها ، التى يمكن عدّها من الكلاسيكية الجديدة . ورد الفعل ضد الصيحة الغنائية الذاتية الخالصة والمعبرة عن مجرد السيرة أمر شائع اليوم . ومعظم من يسمون النقاد الجدد^(٦) فى الولايات المتحدة الأمريكية ينقدون الشعراء الرومانسيين ، وخاصة الشاعر الإنجليزي شيللى بقسوة متناهية ، والكثيرون منهم يفضلون الفطنة والمفارقة والسخرية كأفانين رئيسية فى الشعر .

ولكن سيكون من التبسيط المخلّ للموقف النقدي الراهن إذا وصفناه فحسب فى إطار إحياء للكلاسيكية الجديدة . ومن المؤكد أنه ليس إحياء كاملاً ، ويمكن للمرء أن يتجادل بشأن القضية القائلة إن المعتقدات الكلاسيكية الجديدة مستخدمة اليوم فى سياق مختلف وبمعنى مغاير . بل ويمكن للإنسان أن يتجادل

(٤) ناقد إنجليزي (١٨٩٥ - ١٩٧٨) أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة كمبردج ما بين ١٩٢٥ و ١٩٦٢ ، وهو يربط بين العمل الأدبي والعالم والحياة . من مؤلفاته : « التراث العظيم » (١٩٤٨) و « د . ه . لورانس روائياً » (١٩٥٥) - (المترجم) .

(٥) ناقد وشاعر أمريكي (١٩٠٠ - ١٩٦٨) أمضى أربعين عاماً من عمره يدرّس الإنجليزية بجامعة ستانفورد . وهو يرى أن وظيفة الأدب تقوم على فعل متعلق بالحكم الأخلاقى . من أعماله « وظيفة النقد » (١٩٥٧) - (المترجم) .

(٦) مدرسة نقدية أمريكية تركز على تناول بحور الشعر والخيال والاستعارة الرمزية والنظم والوحدة العضوية . وأبرز أتباعها النقاد : بلاكمور ، كليث بروكس ، كينث مورك ، رانسوم ، ألان تات ، أيفور ويترز - (المترجم) .

بالنسبة للموقف العكسى : فعدد كبير من النقاد المحدثين يستخدمون بالفعل أفكارا رومانسية على نحو أكثر جلاء فى عدد من أشد نظرياتهم محورية وفحص السوابق التاريخية لبعض المفاتيح الرئيسية للنقد الحديث تكشف هذا فإن كلمة « العضوى » لها أصلها فى فقرة واردة فى كتاب « فن الشعر » لأرسطو (الفصل الثامن) . و « الوحدة فى التنوع » فى الكلاسيكية الجديدة و « الشكل الداخلى » ذو الملامح الأفلاطونية الجديدة ^(٧) أمران متوقعان آخران . غير أن المفكرين والأدباء الألمان : هرذر وجوته وشلنجر وشلجل هم وحدهم الذين استخلصوا النتائج القصوى من الاستعارة العضوية ، واستخدموها على نحو متسق فى نقدهم . وقد وصلت النزعة العضوية إلى إنجلترا على يد الشاعر كولردج . وهناك تطوير لاحق لوجهة النظر العضوية هو الفكرة التى تنادى بأنّ العمل الفنى يمثل نسقا من التوترات والتوازنات . ويقتبس الشاعر ت . إس . إليوت وبعده الناقد آى . إ . ريتشاردز ^(٨) - على نحو دائم - الفقرة الرئيسية فى « السيرة الأدبية » للشاعر كولردج ، والتى تصف التخيل بأنه توارن أو توافق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة ^(٩) . وهذه الصيغة ليست من الكلاسيكية الجديدة ، وليست أصيلة عند كولردج ، بل هى مجرد عرض لما سبق أن قال به بعض علماء الجمال الألمان والمؤمنين أشد الإيمان بالرومانسية :

(٧) شكل متأخر من الفلسفة الأفلاطونية تطور كمدرسة للفكر فى الإمبراطورية الرومانية من القرنين الثالث إلى الخامس الميلادى . وهى تفترض وجود مصدر علوى فائق لكل الوجود ، وهو يفيض بوجوده على كل المستويات الأدنى المختلفة للوجود . ومؤسس هذه المدرسة أفلوطين (٢٠٤ - ٢٧٠) وهو مصرى مصطبغ بالصيغة اليونانية (المترجم) .

(٨) مقال إليوت عن أندرومارفل (١٩٢١) وأعيد طبعه فى « مقالات مختارة » (لندن ، ١٩٢٢) ص ٢٨٤ ، ريتشاردز . « مبادئ النقد الأدبى » (لندن ، ١٩٢٤) ص ٢٤٢ .

(٩) إشراف شويكروس (أكسفورد ، ١٩٠٩) المجلد الثانى ، ص ١٢ والعبارة ستورد بالكامل فى المجلد الثانى .

وأشهر تماثل يمكن أن نجده عند الفيلسوف الألماني شلنج ، الذى درسه الشاعر كولردج ، والذى أبدى إعجابه به فى وقت كتابته « السيرة الذاتية » (١٨١٧) حتى إنه اعتقد فى نفسه - على الأقل بشكل مؤقت - أنه شارح لفلسفته (١٠) .

إنّ الأضداد والتوترات تترايط على نحو سهل بالسخریات والمفارقات . والاستخدام الجمالى (لا مجرد الاستخدام البلاغى) للسخرية مصدره فريدريك شلجل . وهناك ناقد ألماني آخر لا تقرأه اليوم سوى قلة من الناس

(١٠) يمكن للإنسان أن يجادل بشأن أن « تصالح الأضداد » إنما يؤن بكل النظريات البلاغية التى تقرّ « بالاتفاق فى الاختلاف » ، ويرجع الأمر إلى رأى أرسطو القائل إنه فى الغز يمكن ضم المسائل الحافلة بالعبث والمحال عن طريق المجاز (فن الشعر : ٢٢) . أو يمكن الرجوع إلى تحليل الكاتب اليوناني لوجينيوس لقصيدة من تكليف الشاعرة اليونانية سافو ، وقد تحدث من « وحدة الأضداد فى المضاعر » (الفصل العاشر ، ٢٤) على نحو ما أشار الناقد المعاصر آلان تات فى كتاب « محاضرات فى النقد الأدبى » الذى أشرف عليه هـ . كيرنس (نيويورك ، ١٩٤٩) ص ٦١ ، ويمكن تبين التوقعات فى النظريات الخاصة بالتألف ونزعة الظرف عند الكاتب الأسباني جراثيان فى كتابه « الفطنة » (١٦٤٢) وقد توصل جراثيان إلى تعريف الفطنة على أنها « اتفاق رائع وارتباط متناغم بين طرفين أو ثلاثة أطراف معبر عنه فى فعل مفرد من الفهم . نقلا عن الفيلسوف الإيطالى كروتشه فى « مشكلات علم الجمال » (بارى ، ١٩٤٩) ص ٢١٧ وهناك الوصف الشهير للدكتور جونسون للفطنة الميتافيزيقية فيما كتبه عن « حياة كولى » : « حياة الشعراء الإنجليز » إشراف هيل (المجلد الأول ، ص ١١) على أنها « نوع من التناغم الاختلافى » ، هى ترابط للصورة غير المتشابهة أو اكتشاف تشابهات خارقة فى أشياء لا تتشابه ظاهريا » ، وهذا كله يبدو أنه مستمد من مثل هذه النظريات الواسعة الانتشار ، لكنها كلها أمور بلاغية خالصة ، لا تزيد عن مجرد كونها إقرارات بوجود مسافة بين الفحوى وبين أداة التوصيل فى المجاز ، والتضاد فى التقاض والمفارقات والاردا فى الخلفى القائم على اجتماع لفظتين متناقضتين . إنها ليست توفيقا للأضداد من أمثال الطبيعة والفن بما فيها من ميتافيزيقا ، كما عند الشاعر كولردج .

ويشير كروتشه فى « تاريخ عصر الفن الزخرفى فى إيطاليا » (بارى ، ١٩٤٦) ص ٢٢٢ إلى توماسو تشيفا ، وهو عالم رياضيات ، فقد تحدث عن وحدة الأضداد التى هى الشعر ، كما تحدث عن المحتمل والعجيب والوحدة والكثرة ، وتحدث عن النزعة الطبيعية والفن ، وتحدث عن البهجة والعقل . لكننى لا أستطيع أن أكتشف أكثر من مجرد إشارات واهية لمثل هذه الأفكار فى النص الفعلى لتشيفا الصادر فى ميلانو عام ١٧٠٦ .

هو كارل فلهلم فرديناند سولجر ، ونجد عنده فى صميم لب مذهبه الرأى القائل إن الفن كله سخرية ومفارقة . مرة أخرى نقول إن الشاعر كولردج قد قرأ مؤلف سولجر « إروين » (١٨١٥) . والتفرقة بين المعنى الدال والمعنى التضمينى للإشارات اللغوية قد سبق الاشتغال بها ، لكن نظرية عن الاستعارة والرمز كمقتضى أولى للشعر قد دشنها لأول مرة المفكر الإيطالى فيكو والشاعر الإنجليزى بلاكول والفيلسوف الفرنسى ديدرو والفيلسوف الألمانى هامان ، وهى تجدد أقصى تطور لها عند الأخوين شلجل اللذين دعيا إلى مذهب التناغم والرمزية الشاملة الكلية فى الكون التى يعكسها الشعر ويعبر عنها . ومن الواضح أننا ندين لجوته بالتفرقة بين المجاز والرمز ، وهى تفرقة طورها الفيلسوف الألمانى شلنج والمفكر والأديب الألمانى أوجست فلهلم شلجل ، ومن هناك استقدمها كولردج وآمن بها . وبطبيعة الحال كانت الأسطورة دائما من أفانين الشعر : وكانت الأساطير الكلاسيكية والمسيحية من مقتضيات الملحمة والتراجيديات اللتين كُتبتا فى ظل النزعة الكلاسيكية الجديدة . غير أن الرأى الذاهب إلى أن الشعر كله أسطورة ، وأن هناك ضرورة وإمكانية إبداع أسطورة جديدة هو رأى روج له لأول مرة هررد وشلنج وفريدريك شلجل . والتخمينات الممكنة الوحيدة المجهولة أو التى لا تكاد تُعرف فى عصرها هى الرؤى والشطحات الخيالية الأسطورية عند الشاعر الإنجليزى وليم بليك .

ومعظم النقاد المحدثين يريدون من الشعر أن يكون عينيا ملموسا بصريا دقيقا ، وليس تجريديا أو كُليًا . ومرة أخرى يمكن إبراز بعض النقاد السابقين على الحركة الرومانسية على أنهم أول من نبذوا - بتصميم - النظرة الأقدم عن الشعر باعتباره تجريدا وكليا ، والاحتباس من « خطوط التوليب وظلال الخضرة » . وحدث التحول مؤخرا فى القرن الثامن عشر ، ولم نعد نرتد إلى المثال

الكلاسيكي الجديد . وهكذا لو تتبعنا أصل المفاهيم الرئيسية لعديد من النقاد المحدثين ، فإنّه من المحتم أن نصل إلى الفترة الرومانسية بالرغم من أنّ النقاد المحدثين أنفسهم قد لا يكونون على وعى دائما بالتحول الدقيق لمصطلحاتهم الخاصة . ومن الواضح أن الكثير منها ليس مستمدا من المصادر الأصلية مباشرة ، بل يأتي بالأحرى عبر وسائط عديدة ، من خلال كولردج وإدجار آلان بو والرمزيين الفرنسيين والفيلسوف الإيطالي كروتشه ، وبشكل حافل بالتناقض الظاهري ؛ بينما رفض النقد الحديث المضاد للرومانسية على نحو صريح معظم الشعر الرومانسي . ويعرض المطالب الميتافيزيقية التي يطرحها للشعر النقد الرومانسي قد أحيا مع هذا أهدافه الرئيسية . والأرجح والأفضل أن نقول إنّّه قد حقق مزيجاً غريباً من المفاهيم الكلاسيكية والرومانسية . وبطبيعة الحال لا يمكن وصف النقد الحديث بأنه مجرد مثل هذا المزيج ، فله خصائصه المميّزة . والإسهامات في النقد من جانب علم الدلالة وعلم الاجتماع والتحليل النفسي وعلم الإنسان هي أمور جديدة إلى حد كبير . ومع هذا ، فمهما يكن إنجاز النقد الحديث وأصالته لا يجب أن ننسى أن المشكلات التي أثارها قد ثارت من قبل ، وأن جذورها تضرب عميقاً في الحقبة التي نببحثها . والرأى الذي جرى التعبير عنه حديثاً من أنّه فيما عدا أرسطو وكولردج لا يكاد يوجد نقد قبل عصرنا ، وأنّ النقد « الحديث » لا يبدو أنّه يوجد بأيّ درجة في هذا الوقت في أى مكان فيما عدا إنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية هو رأى يلوح أنّه مجرد جهل^(١١) . إن شعورنا باستمرارية التراث النقدي يمكن أن يتزايد إذا ما أدركنا أن المشكلات التي نببحثها اليوم لها تاريخ ممتد ، وأننا لا نحتاج إلى أن

(١١) ستانلى إدجار مايمان · الرؤية المسلحة (نيويورك ، ١٩٤٨) ص ١٠ من المقدمة .

نفكر فيها من جديد . إنّ كل ناقد أمريكي (وليس الأمريكي وحده) يخترع معجمه « ذا النكهة الخاصة » والمجموعة المتحوّلة الخاصة به من المصطلحات التي تتباين أحيانا من مقال إلى آخر . والنقد الحديث لم يدرك هذا ، وهذا يشكل أكبر عقبة كأداء في تفريخ قضية ممتازة وتأسيسها وانتصارها النهائي .

إنّ فهم هذه السنوات الثمانين سيسمح لنا أن نفهم الموقف المعاصر . ولكن ما سوف يعقب هذا لا يجب أن نفكر فيه على أنه عرض أساسى لأطروحة عن أصول النقد الحديث ؛ بل إننى أريد بالأحرى أن أتبع التاريخ فى كل تعقده وتعدّده ، فى مساره الحق . وفى الوقت نفسه لا يمكن أن يُكتب مثل هذا التاريخ بدون إطار مرجعى ومعيّار من الانتقاء والتقييم ، يتأثر بزماننا ويتحدّد بنظرياتنا فى الأدب .

(٢)

يكمن تاريخ النقد من بداية عصر النهضة إلى منتصف القرن الثامن عشر في تأسيس وتطوير ونشر وجهة نظر في الأدب هي نفسها - إلى حد كبير - في ١٧٥٠ ، كما كانت في ١٥٥٠ ، وبطبيعة الحال هناك تحولات في التأكيد على بعض الأمور وتغيرات المصطلح ، وهناك اختلافات بين النقاد الأفراد والأقطار الرئيسية في أوروبا والمراحل المختلفة من التطور . وهناك ثلاث مراحل واضحة تميزها يمكن تبينها على أنها محكومة : الأولى بالسلطة ، والثانية بالعقل ، والثالثة الأخيرة بالذوق . وعلى أى حال ، بالرغم من هذه الفروق يمكن للإنسان أن يتحدث عن حرية مفردة ، ويمكن أن يرى أن مبادئها - من الناحية الجوهرية - هي عينها ، وواضح أن مصادرها هي نفس الكيان من النصوص : كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، وكتاب « إلى بيسونس »^(١٢) للشاعر اللاتيني هوراس ، والتراث البلاغى المتكتم بأفضل ما يكون في كتاب « تربية الخطيب » للمربي الرومانى كويتيلين ، وفي مرحلة متأخرة بحث « عن الجليل » المنسوب للونجينيوس . إن الكلاسيكية الجديدة هي مزيج من أرسطو وهوراس وإعادة التعبير عن مبادئهما ووجهتى نظرهما ، التى لم يطرأ عليها كلها إلا تغيرات طفيفة نسبيا خلال حوالى ثلاثة قرون . وهذه الحقيقة وحدها تؤسس شيئا يُحجّم كثير من مؤرخى الأدب عن الإقرار به : الهوة العميقة بين النظرية والتطبيق عبر تاريخ الأدب . لقد كرّر الناس لمدة ثلاثة قرون الآراء التى نادى بها أرسطو وهوراس ، وناقشوا هذه الآراء ووضعوها فى كتب النصوص وتعلموها عن ظهر قلب . وواصل الابداع الإبداعى الفعلى طريقه فى استقلال

(١٢) يعرف الكتاب بالاسم الآخر الذى اشتهر به وهو « فن الشعر » (المترجم) .

تام . وإلى حد كبير أخذ بنفس النظرية النقدية رجال متنوعون مثل شعراء عصر النهضة الإيطالي ، والشاعران سدنى وبن جونسون فى إنجلترا فى العصر الإليزابيثي^(١٣) وكتاب الدراما الفرنسيون فى بلاط الملك لويس الرابع عشر ، وابن الطبقة الوسطى الشاعر والناقد البريطانى الدكتور جونسون . لقد طرأت على الأساليب الأدبية ثورات عميقة خلال هذه القرون الثلاثة ، ولكن لم تحدث صياغة لنظرية جديدة أو نظرية مختلفة فى الأدب . والشعراء الميتافيزيقيون الذين كتبوا الشعر على نحو مختلف تماما فى النظم والتفاصيل المحلية بدءاً من الشاعر سبنسر^(١٤) ، لانكاد نجد عندهم أى تبرير نظرى لما كانوا يفعلونه : لقد تحدثوا أحيانا عن الفطنة ، كما تحدثوا عن « الآيات القوية » ، ولكن إذا كنا نتوقع هذه الأقوال النقدية القليلة ؛ فيجب أن نستتج أن الشاعر دن^(١٥) أو أيًا من رفاقه الشعراء لم يطوروا نظرية فى الأدب ترقى حقا إلى مصاف ممارساتهم المختلفة المدهشة . ولا يجب أن ننسى إطلاقا مدى قوة سطوة القديم الكلاسيكى فى تلك الأيام ، ومدى قوة الحاجة إلى التطابق معه ، وتجاهل الهوة الموجودة بين عصر المرء والقرون التى كتب فيها أرسطو أو هوراس . ويمكن تصوير الموقف بمثلين صارخين نستمدهما من تاريخ الفنون الجميلة . فبريتنى^(١٦) نحات الفن

(١٣) عصر أدبى يتزامن مع حكم الملكة البريطانية إليزابيث الأولى (١٥٥٨ - ١٦٠٣) وإن كان الابداع الأدبى لم يبدأ إلا عام ١٥٨٠ ، واستمر بنفس الخصائص حتى حوالى عام ١٦٢٠ (المترجم) .

(١٤) إدموند سبنسر (حوالى ١٥٥٢ - ١٥٩٩) : شاعر إنجليزى اشتهر بكتابة شكل معين من المقطع الشعرى عرف باسمه (المترجم) .

(١٥) جون دن (حوالى ١٥٧١ - ١٦٣١) : شاعر إنجليزى كتب هجائيات ومراثى ، وامتان بعمق الفكر والفطنة (المترجم) .

(١٦) جيان لورنزد برتيني (١٥٩٨ - ١٦٨٠) : معمارى ونحات إيطالى (المترجم) .

الزخرفى الغربى^(١٧) العظيم ، الذى أبدع المجموعة الشهيرة فى كنيسة القديسة تريزا ، وهى تطفو على سحابة من الرخام والملاك فى كنيسة سنت ماريا ديلا فيتوريا فى روما . وقد ألقى الفنان محاضرة فى أكاديمية باريس ، قال فيها إنه أُلْخَلَفَ الحق والمحاكى الحقيقى للمثاليين اليونانيين . وهناك دانييل آدم بويلمان^(١٨) معمارى المبنى القائم على الفن الزخرفى المبرقش المبالغ^(١٩) جدا فى درسدن ، وهو مبنى زوينجر ، وقد نشر كتيبا صغيرا حاول فيه أن يعرض بالتفصيل كيف أن عمله يتطابق تطابقا دقيقا مع كل أنقى مبادئ فيتروفيوس^(٢٠) المُنْتَظَرُ الأساسى فى فن العمارة الرومانية^(٢١) . وعلى الإنسان أن يبين أن النظرية والتطبيق يمكن أن يتفاوتا تفاوتاً شاسعا فى تاريخ الأدب ، وأن التقارب والتفاوت يختلفان اختلافا شديدا من مؤلف إلى آخر . وربما يوجد مؤلفون مثل الروائى الفرنسى زولا ، أو الروائى الروسى جوجول ، حيث يستطيع الإنسان أن يضع أصبعه على انشقاق حقيقى . وهناك آخرون - كتاب أكثر وعيا بذواتهم -

(١٧) فن الباروك أو فن الزخرفة الغربية مشفق من كلمة أسبانية تعلى اللؤلؤ ذات الشكل غير المنتظم ، وقد ساد هذا الفن فى القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر ضد الكلاسيكية ، وتميز بالخطوط المنحنية والزخرفية الشاذة ، وتميز فى الأدب بالصورة الغامضة (المترجم) .

(١٨) معمارى ألمانى (١٦٦٢ - ١٧٣٦) ولم يتم إنجاز مبنى زوينجر (المترجم) .

(١٩) فن الروكوكو أو فن الزخرفة المبرقشة ساد فى فرنسا بين ١٧٠٠ و ١٧٥٠ ، وركز على الطابع الزخرفى المحض فى المنازل الباريسية والأثاث والأعمال المعدنية (المترجم) .

(٢٠) معمارى ومهندس حريص رومانى فى القرن الأول قبل الميلاد ، اشتهر بكتابة البحث المعمارى الكامل الوحيد الباقى من العالم القديم ، وقد وصف جميع جوانب فن العمارة الرومانية (المترجم) .

(٢١) المثالان مستمدان من أوسكار فالزل « الهدف الفنى » المجلة الشهرية الألمانية الرومانية ، العدد ٨

(١٨٢٠) ص ٣٢١ - ٣٣١ .

يمكن أن يضعوا نظرية مرتبطة ارتباطا وثيقا بتطبيقاتهم ، بل وتساعدهم فى هذا التطبيق . ولكن إبان هذه القرون كان ثقل السلطة قويا ، وجرى تقبل فروض مسبقة معينة ومصطلحات عامة للغاية ، حتى إن المرء لا يستطيع أن يجد أى صياغات متباينة تباينا حاداً ونظريات أصيلة تبتعد حقا عن الآراء المنحدرة من القديم الكلاسيكى .

ويجب أن نقرَّ صراحة بأن تاريخ النقد الأدبى هو موضوع له اهتمامه الموروث الخاص ؛ حتى بدون علاقة مع تاريخ ممارسة الكتابة . إنه - بكل بساطة - فرع من تاريخ الأفكار التى هى ليست إلا على علاقة واهية مع الأدب الفعلى المُنتج فى ذلك الوقت . وبما لاشك فيه أنه يمكن للمرء أن يُظهر تأثير النظرية على التطبيق ، كما يمكنه أن يظهر بدرجة بسيطة تأثير التطبيق على النظرية ، وهذه المسألة مسألة جديدة وصعبة ، ولا يجب حلها بالتاريخ الداخلى للنقد . وسوف ننطلق فى الأغلب بافتراض أن العلاقة بين النظرية والتطبيق غير مباشرة للغاية ، وأننا نستطيع أن نتجاهل هذا من أجل أغراضنا التى هى - قبل كل شئ - موجهة أساسا نحو فهم الأفكار . وبطبيعة الحال لا ننكر أن هذه الأفكار يجب أن تنطبق على الأدب الفعلى . وواضح أننا سوف نواجهها بالمعايير العامة للأعمال الأدبية ، ومن ثم نواجهها بنظرية الأدب التى لدينا . إضافة إلى ذلك ، فإن هذا إجراء مختلف عن تناول مثل هذه المسائل التاريخية من ذلك مدى تأثير مذهب (فن التصوير ، الشعر) فى كتابة الشعر الوصفى بالفعل ، وإلى أى مدى تسببت الملحمة الكلاسيكية الجديدة فى فشل الملاحم التى كتبت فى ذلك الوقت ، وإلى أى مدى تصف معتقدات جماعة « العاصفة

والاجتياح « (٢٢) الألمانية طبيعة الشعر الذى كتبه جوته الشاب . إنها مسألة جديدة ، كان عليها أن تستخدم بديهية مختلفة تماما ؛ إذا ما بحثنا ما إذا كان الشاعر الإنجليزى وردزورث قد كتب بالفعل شعرا بلغة الناس الشائعة . ولا يحتاج مؤرخ النقد إلا إلى أن يتساءل عما له معنى ، وماهية النص ، والخلفية ، والتأثير على النقاد الآخرين لهذا التاريخ . والشعر العيى المحسوس الذى كتبه النقاد سوف نخرجه من حسابنا ، لأن الدراسة الفعلية لتأثير النقد على الشعر - والعكس بالعكس - ستلغى وحدة موضوعنا واستمراريته وتطوره المستقل ، وستجعل تاريخ النقد ينحلّ إلى تاريخ للأدب نفسه .

(٣)

وهناك مشكلة أخرى معقدة للغاية يجب استبعادها إذا أردنا أن نحفظ بتركيز حاد على النظرية والآراء النقدية ، هى التفسير التعليلى للتغيرات التى سنصفها . فالتفسير التعليلى بمعناه الأقصى مستحيل فى أمور العقل : فالعلة والمعلول غير متكافئين ، ومعلول العلل الخاصة لا يمكن التنبؤ به . وكل التفسير التعليلى يفضى إلى تراجع لامتناه ، العودة إلى أصول العالم . ويجانب هذا يجب - على الأقل - أن نلقى نظرة على نوع الأسئلة المطروحة والأجوبة المقترحة . ويجب على أن أئين أن هناك منطقاً داخلياً فى تطور

(٢٢) ترجم الدكتور مجدى وهبة التعبير الألمانى على أنه « العاصفة والقهر » ، كما ترجم المصطلح الدكتور محمد عصفور فى ترجمته لكتاب رينيه ويليك « مفاهيم نقدية » العصف والشدة . وترجمت الدكتورة فاطمة موسى المصطلح على أنه العاصفة والقصف ؛ ولما كانت هذه الجماعة تدعو إلى حرية التعبير بانثفاغ عاصف ، وترفض القيود الكلاسيكية للفن ، وكانت حركة أدبية ثورية ، فضلت ترجمة المصطلح بالعاصفة والاجتياح (المترجم) .

الأفكار : إن هناك جدلاً للمفاهيم . والفكرة من الأفكار يمكن دفعها بسهولة إلى أقصى أبعادها أو تحويلها إلى ضدها . ورد الفعل ضد النسق النقدي السابق أو السائد هو القوة الدافعة الأكثر شيوعاً في تاريخ الأفكار ، على الرغم من أننا لا نستطيع أن نتنبأ في أى اتجاه سيتخذ رد الفعل ، أو أن نحكى لماذا يجب أن يظهر في زمن بعينه . وعلى الإنسان أن يترك شيئاً لمبادرة الفرد وحظ الإنسان الموهوب الذى يكرس فكره لمسألة معينة في زمن محدد .

إن الناقد الفرد سوف يتحرك بتاريخه الشخصى : تربيته ومطالب حرفته ومقتضيات جمهوره . وبحث مثل هذه الأسباب السيكولوجية من شأنه أن يفضى بنا إلى السيرة والتنوع الشامل للتواريخ الشخصية ، ولن يحدث إلا بين الحين والحين أن تتمكن من الإشارة إلى مثل هذه الدوافع الممكنة للأوضاع النقدية .

إن النقد هو جزء من تاريخ الثقافة بصفة عامة ، وهو قائم في سياق تاريخى واجتماعى . وواضح أن النقد يتأثر بالتغيرات العامة للمناخ الثقافى وتاريخ الأفكار ، بل يتأثر بالفلسفات المحددة من أنها قد لا تكون قد طرحت هى نفسها علم جمال نسقى . وسوف نضع فى اعتبارنا دائماً هذه الوشائج الأصولية ، والعقلانية الديكارتية والتجريبية عند جون لوك الفيلسوف الإنجليزى ، والمثالية عند ليبنتز الفيلسوف الألمانى قد تركت تأثيرها على النقد فى ثلاث أمم رئيسية ، ويبدو أنها ترقى - إلى حد كبير - إلى الفروق بين النقد الفرنسى والنقد الإنجليزى والنقد الألمانى . ولقد قيل إن ظهور النقد الرومانى بتركيزه على عضونة العمل الفنى يرجع إلى تحول فى الاهتمامات ، من الفيزياء إلى

البيولوجيا ، ومن نيوتن إلى لينيه ^(٢٣) أو بونيه ^(٢٤) . وهناك تحول مماثل يمكن ملاحظته في النظرية السياسية ، فالقانون الطبيعي تخلى عنه بيرك ^(٢٥) وأتباعه الألمان لصالح الدولة القومية العضوانية . إلا أن تتبع هذه المسائل بالتفصيل سوف يقضى بنا بعيدا تماما إلى تاريخ الفكر والعلم .

والتأثير الخاص للعلل الاجتماعية والتاريخية العامة على النقد أصعب في التقاطه وأشق في وصفه . ويمكن للإنسان - يقينا - أن يلاحظ تأثير الجمهور القارئ المتسع حتى على أشكال النقد ، ففي القرن السابع عشر نجد أن البحث الرسمي وفن الشعر يُكتَبان باللغة اللاتينية ، وأصبح هذا معياراً مُقْتَنًا ، بينما في القرن الثامن عشر حل محلهما المقال المكتوب باللغة العامية والشكل الأكثر حرية حتى في الأبحاث الرسمية . والمصطلح الذي يتم تعلمه على نحو أقل صفاء يظهر فيه أن النقد قد استجاب إلى جمهور أوسع عن جمهور الطلبة في المكتبة أو حجرة الدرس . والدوريات النقدية التي كانت حتى في بدايات القرن الثامن عشر تكاد أن تكون كلها وسائل إعلامية تلخيصية ، تصف - أساسا - الكتب التعليمية ، وقد تغيرت ببطء ، وتحولت إلى آراء نقدية للأدب الحديثة .

(٢٣) كارل فون لينيه (١٧٠٧ - ١٧٧٨) ، عالم تشريح سويسري ، وهو أب علم التشريح النسقي الحديث (المترجم) .

(٢٤) عن ماير أبرامز « تماثلات طرازية في لغات النقد » مجلة جامعة تورنتو الفصلية ، العدد ١٨ (٢٩٤٩) ص ٢١٣ - ٢٢٧ (المؤلف) .

وشارل بونيه (١٧٢٠ - ١٧٩٣) . عالم طبيعي وفيلسوف سويسري ، مؤلف كتاب « مقال في علم النفس » (١٧٥٤) و « نظريات في الأجسام العضوية » (١٧٦١) و « تأملات في الطبيعة » (١٧٦٤) (المترجم) .

(٢٥) ادموند بيرك (١٧٢٩ - ١٧٩٧) سياسي وفيلسوف سياسي بريطاني محافظ للغاية . من مؤلفاته : « أفكار من على أشكال السخبط الحالية » (١٧٧٠) وقد ندد بالثورة الفرنسية في كتابه « تأملات في الثورة في فرنسا » (١٧٩٠) وله في علم الجمال « بحث فلسفي في أصل أفكارنا عن الجليل والجميل » (١٧٥٧) (المترجم) .

ومع هذا يبدو أن الأمر الأكثر صعوبة قائم في ربط الحقائق الخاصة بالتغيرات الاجتماعية أو التاريخية الخاصة . والفكرة التي تذهب إلى أن انهيار الكلاسيكية الجديدة لها صلة ما بظهور الطبقات الوسطى لن تصمد إزاء إنعام النظر الدقيق . لقد كان معظم المدافعين عن الكلاسيكية الجديدة من رجال الدين والمدرسين ، ورجال من الطبقات الوسطى مستقلين نسبيا . ويستوقفنا أن الدكتور جونسون وجوتشد ولاهارب هم من الطبقة الوسطى على نحو فريد . ويبدو أن النزعة العاطفية المتنامية هي معلم من معالم البورجوازية بصفة خاصة ، عندما نفكر في التقابل بين أناس من أمثال إيرل أوف تشسترفيلد^(٢٦) وريتشاردسون^(٢٧) ، ومع هذا كان الأديب الفرنسي شاتو بريان والشاعر الإنجليزي بايرون أرسقراطيين ، لعبا دورا حاسما في نشر النزعة العاطفية الرومانسية . وإن الوشائج والانتماءات الاجتماعية الدقيقة تحتاج إلى مزيد من الدراسة ، ولا يمكن اللجوء إليها إلا عندما تقتضيها الظروف . والأكثر من هذا وضوحا تأثير الأحداث التاريخية ، مثل الثورة الفرنسية أو هزيمة نابليون ، فقد حمل المهاجرون الفرنسيون في إنجلترا وألمانيا أفكارا جديدة إلى فرنسا . وتزامن سقوط الإمبراطورية الفرنسية مع تدهور مكانة الذوق الفرنسي .

(٢٦) فيليب تشسترفيلد (١٦٩٤ - ١٧٧٣) . دبلوماسي وسياسي وأديب وكاتب إنجليزي ، واشتهر بمؤلفه « طبائع الأشخاص البارزين » (١٧٧٧ ، ١٧٧٨) (المترجم) .

(٢٧) صمويل ريتشاردسون (١٦٨٩ - ١٧٦١) . روائي إنجليزي اشتهر بروايته « كلاريسا أو تاريخ سيدة شابة » (١٧٤٧ - ١٧٤٨) (المترجم) .

وترتبط الفروق بين أشكال التراث القومى فى النقد الأدبى - على نحو واضح - بالمؤسسات والأحداث السياسية والتاريخية . وليس من قبيل الخيال أن نرى ارتباطا بين الملكية الفرنسية والعقيدة الكلاسيكية الجديدة . ومن المؤكد وجود شيء ما وجيه فى رأى القائل إن المقاومة الإنجليزية للنسقى الفرنسى قامت على دوافع وطنية ، على الأقل فى جانب منها ، وإذا لم ندفع المقارنة بعيدا فإنه يمكن القول إن التراث السياسى الإنجليزى الذى احتفظ بقدر من الذاتية المحلية حتى فى ظل حكم أسرة ستوارت (٢٨) ، كان يفضل تناولا غير نسقى وغير قطعى فى النقد الأدبى . والأدب الإنجليزى لا يكاد يكون أدبا ملوكيا ، وكان أيضا أقل ارتباطا بالحضرة ، وأقل مركزية عن الأدب الفرنسى . وما يسمى ما قبل الرومانسية يبدو أنه فى الأغلب ذوق أناس يعيشون فى الريف أو جاءوا منه . والعدد الكبير من رجال الدين أو أبناء رجال الدين الذين عاشوا فى الأغلب فى فناء الكنائس هو أمر يمكن الإيحاء به على أنه سبب ظهور مدرسة « المقابر » (٢٩) .

ولقد كان الموقف فى ألمانيا مشابها إلى حد ما للموقف فى إنجلترا ؛ كان هناك نفس الشعور الوطنى الموجه ضد فرنسا ، الذى تزايد زيادة حادة إبان حرب السنوات السبع (٣٠) . وكان هذا الشعور موجها أيضا ضد القوى الحاكمة

(٢٨) الأسرة الحاكمة فى اسكتلندا من ١٢٧١ إلى ١٧١٤ ، وإنجلترا من ١٦٠٢ إلى ١٧١٤ (المترجم) .

(٢٩) عن هيريت شوفلر : البروتستانتية والأدب ، ليزج ، ١٩٢٢ (المؤلف) .

ومدرسة المقابر فى الدراسة التى حاكمت الأديبين الإنجليزين روبرت بلير وإدوارد بينج ، كما ظهر مصطلح شعراء المقابر فى القرن الثامن عشر ، استلهموا المقابر وتأمل الموت . (المترجم) .

(٣٠) بين ١٧٥٦ و ١٧٦٣ ، وقد شبت الحرب بين بروسيا وإنجلترا وهانوفر من جهة ، وفرنسا والتمسا وروسيا وأسبانيا من جهة أخرى . (المترجم)

الألمانية ، التي تأخذ بالذوق الفرنسى ، وخاصة الملك فريدريك الأكبر الذى كان طموحه هو أن يصبح شاعرا فرنسيا ، وقد أسس أكاديمية برلين ، وجعل رئيسها فرنسيا ، وجعل عددا كبيرا من أعضائها من الفرنسيين ، وألف الكتّيب الحافل بالازدراء والتشهير ضد الأدب الألماني فى عصره ^(٣١) . ويبدو أنه ليس من قبيل الصدف أن الحركة المناهضة لفرنسا بدأت فى سويسرا ، التى تمسكت بتراتها المحلى بأقوى ما يكون ، واحتفظت بعلاقات مع الإنجليز والإيطاليين . وهناك رجال من أمثال هامان ^(٣٢) وهردر ^(٣٣) وجرستنبرك ^(٣٤) قد جاءوا من المناطق النائية للعالم الناطق بالألمانية ، وبصفة خاصة من شرق بروسيا وشلزفيج . ويرتبط رد الفعل ضد التنوير ومحاولة إحياء أشكال التراث الألماني القديمة فى الأدب بالدفاع عن الإمبراطورية الرومانية المقدسة ومؤسساتها وأشكال تراثها المحلية ضد التيارات الصاعدة فى الحكم المطلق المستنير . زيادة على ذلك ، فإن هناك التراث الدينى المحلى لنزعة التقوى ^(٣٥) . ولقد زادت الثورة الفرنسية والفتوحات النابوليونية من رد فعل النزعة الوطنية القومية الألمانية ، وأنعكس هذا فى النزعة الوطنية العنيفة فى النقد الأدبى ^(٣٦) . غير أن كل هذه

(٣١) عن الألب الألماني ، برلين ، ١٧٨٠ .

(٣٢) جورج هامان (١٧٣٠ - ١٧٨٨) : فيلسوف ألماني لم يرض عن العقلانية ، وضاق ذرعا بالتجريد (المترجم) .

(٣٣) جوهان جوتفريد فون هردر (١٧٤٤-١٨٠٢) . فيلسوف ولاهوتى ألماني ساهم فى تأسيس الرومانسية (المترجم) .

(٣٤) هنريخ فلهلم فون جرستنبرك (١٧٣٧ - ١٨٢٣) . شاعر وناقد ألماني ، وكتب التراجميات (المترجم) .

(٣٥) حركة قامت فى الجيل الرومى بين أتباع مارتين لوتر فى ألمانيا إبان القرن السابع عشر تركز على العبادة

والإفراط فى التقوى بدل اللاهوت القطعى . وهذه النزعة استمرت أكثر من ٢٠٠ سنة . (المترجم) .

(٣٦) توجد اقتراحات وإحياءات طيبة حول هذه النقطة فى كتاب كارلو أنطونى : « الصراع ضد العقل »

فلورنسا ، ١٩٤٢ .

المسائل تفضى - على نحو متزايد فى العمق - إلى التاريخ العام . ويبدو أنه من المستحيل عزل علة واحدة لهذه التغيرات ، أو التمييز دائما بوضوح بين العلة والمعلول وتحديد ما الذى جاء فى الأول : الدجاجة أم البيضة . وعلينا أن نركز على الوصف والتحليل ونقد الأفكار والآراء ، بل ستكون هناك مواجهة دائما مع المسائل غير المحلولة عن الأولوية والعلاقات المتشابكة التى يميزها الكم الهائل الشامل للمادة المطبوعة ، والتى تحدتها مقتضيات الرفض والانتقاء . ونحن لا نستطيع أن نأمل السيطرة على الموضوع إلا بالنقاء الواعى للمنهج ورفض الدخول فى المشكلات المترابطة حولنا والاختيار المكثف للمؤلفين العظام والأقطار المحورية . ولقد استخدمت - جزئيا - المنهج الذى يسمونه اليوم « تاريخ الأفكار » ، وهو تتبع المفاهيم الرئيسية أو ما يسميه أ . أو . لفجوى^(٢٧) « الأفكار - الوحدات » عبر النصوص المتنوعة ، لكننى اخترت أن أربط هذا بمنهج أكثر ثرائية خاصة بالوصف والتقييم لأفكار الكتاب العظام . وبما لاشك فيه أن « تاريخ الأفكار » الخالص يطرح بعض المزايا التى قد سبقت بها . ولقد خلصت فى التجريب مع أشكال التناول المتنوعة لموضوعى إلى أن تاريخ المصطلحات والأفكار النقدية هو فى عديد من الأمثلة لم يتقدم بما فيه الكفاية لإعطاء مدى كامل « لتاريخ الأفكار » ، وإن الفضيلة الكبرى لذلك المنهج وهى السهولة فى تتبع النتائج الجدلية والتحويلات فى المعنى التى تسمح به هى انطلاق يُعدُّ أكبر من العوائق التى فيه . إن « تاريخ الأفكار » الخالص لم يشجع أى فهم شامل لأنساق النظريات الفردية التى تتجمع بشكل مفكك أحيانا ، والتى تكون - أحيانا أخرى - متناقضة ، وأى تطور للفردية

(٢٧) آرثر أو . لفجوى (١٨٧٣ - ١٩٦٢) : فيلسوف ومؤرخ للأفكار أمريكى ، قد طرح منهجا لتتبع الأفكار عبر

التاريخ . (المترجم) .

والشخصية ، والموقف الخاص وحساسية الناقد العظيم (وأنا لا أتحدث هنا عن خصوصيته المتعلقة بسيرته) . ولقد استخدمت منهج « تاريخ الأفكار » بين الحين والحين وقتماً يبدو أنه يفيد على نحو أفضل ، مع حشد معين من المواد غير الفردية . ولكن حتى في هذه المحاولات كنت أميل - بحرية - إلى عرض النصوص المفردة ، كما كنت أميل إلى تشخيص النتائج النقدية الكلية . وخلال هذا التاريخ لم أرغب - فحسب - في أن أنقل انطباعات عن تطور الأفكار النقدية الحديثة وتطور نظرتنا النقدية الخاصة ، بل كنت أرغب أيضاً في أن أنقل ثراء وتنوع وجاذبية بعض أعظم العقول في التاريخ الأدبي ، التي تعمل انطلاقاً من مواقف متنوعة نحو هدف عام : فهم الأدب ، والحكم عليه .

المصادر والمراجع

The only book covering our topic is still George Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, 3 vols. Edinburgh, 1900-04.

Histories of aesthetics overlap with much of what is discussed here. Those based on independent research are :

Rudolf Zimmermann, *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*, Vienne, 1858. Herbartian in outlook, confined virtually to classical and German authors, a lucid, solid book.

Max Schasler, *Kritische Geschichte der Aesthetik*, 2 cols. Berlin, 1872. Hegelian in outlook, compilatory.

Marcellino Menéndez pelayo, *Historia de las ideas estéticas en Espana*, 5 vols. 1883-91. Best used in revised ed. Santander, 1946. Misleadingly entitled, since Vols. 4 and 5 are devoted to French, German, and English developments in our period. The book covers much criticism and literary history, is mainly descriptive, its outlook Catholic and vaguely romantic. In spite of its wealth of information it is a disappointing, diffuse compilation.

Bernard bosanquet, *A History of Aesthetic*, London, 1892 ; recent reprint 1949. Hegelian in outlook, very limited in the number of texts and problems considered, but well focused and penetrating in its analysis.

Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell, espressione e linguistica generale*, Bari, 1902; 8th ed. 1945. Contains a history of aesthetics which, while narrowly focused on precursors of Croce's views, is still the best in existence. English translation by Douglas Ainslie as *Aesthetic*, London,

1909. The historical part is translated is full only in 2d ed. 1922.

K. Gilbert and H. Kuhn, *A History of Esthetics*, New York, 1939' new ed. Bloomington, Ind., 1953. The most recent book: well informed but unclear in its assumptions and poor in analysis of ideas.

النقد وعلم الجمال فى القرن الثامن عشر

H. von Stein, *Die Entstehung der neueren Aesthetik*, Stuttgart, 1886. Still instructive, though rather elementary.

Alfred Bäumler, *Kants Kritik der Urteilskraft: Ihre Geschichte und*

Systematik, Vol. I, Halle, 1923. The title conceals a general history of 18th-century aesthetics, its key terms, etc., in France, England, and Germany leading up to Kant. Excellent, though doctrinaire.

Wladyslaw Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme. Etude sur l'esthétique et les esthéticiens du xviii siècle*, Cracow, 1925. Diffuse but instructive. Much on Diderot.

Ernst Cassirer, *Die philosophie der Aufklärung*, Tübingen, 1932' Eng. trans. *The philosophy of the Enlightenment*, Princeton, 1951. Contains a brilliant final chapter, "Die Grundprobleme der Aesthetik".

Benedetto Croce, "Iniziazione all'estetica del settecento," in *Ultimi saggi*, Bari, 1934; 2d ed. Bari, 1948. An important, penetrating essay.

(١)

الكلاسيكية الجديدة والتيارات الجديدة فى العصر

يمكن الدفاع عن النقد الكلاسيكى الجديد اليوم إذا ما أعدنا تفسير مصطلحاته ، وإن كان سيبدو من الغباء ألا نعترف بوجود تجاوزات متحذقة ، والتي يمكن أن يفضى إليها ضيق أفق التجربة الأدبية التي تأسس عليها على نحو حتمى . ولا يمكن إحياء النقد الكلاسيكى على نحو شامل ، لأنه لا يمكن أن يتمشى ببراعة مع تنوع الأدب الحديث وقيمه ومشكلاته المتعددة ؛ فالمعتقد الكلاسيكى الجديد ليس لديه أى مصطلح ، وأى إطار صالح للمشكلات . ولكن من الناحية الأساسية ، فإن هدف الكلاسيكية الجديدة هو هدف صحيح وحق ، فقد حاولت أن تكتشف المبادئ أو « القوانين » أو « القواعد » الخاصة بالأدب والإبداع الأدبى ونظم العمل الأدبى واستجابة القارئ . وإن إنكار ضرورة مثل هذه المحاولة إنما يفضى إلى مجرد النزعة الشكية ، وإلى الفوضى وأخيرا إلى العقم النظرى الكلى . ففى بعض الأقوال المتطرفة عند النقاد الانطباعيين الذين يعتقدون أن النقد هو « مغامرة النفس بين الروائع »^(١) ، أو فى نظريات النسبية النقدية الشاملة التى لا تفترض مثالا متفردا للأدب ، بل تفترض أمثلة متفردة له ، فإننا نقرب بهذا - بشكل محفوف بالمخاطر - من حطام نقدى كامل . ونادرا ما يعترف النقد الكلاسيكى الجديد بهذه المخاطر . إنه يفترض سيكولوجية ثابتة للطبيعة الإنسانية ، ومجموعة أساسية من المعايير فى الأعمال نفسها ، واتساقا يعمل من حساسية وذكاء إنسانيين ، مما يسمح لنا بالتوصل إلى نتائج تصدق على كل الفن ، وعلى كل الأدب . وهذه القوانين ليست مستمدة - ببساطة - من أرسطو أو القدماء الآخرين ، كما يفترض التصوير الساخر والقديم للكلاسيكية الجديدة بسبب التبجيل لسلطتها

(١) أناتول فرانس تصوير « الحياة الأدبية » الطلقة الأولى باريس ، ١٨٨٨

كسلطة . ونحن لا نستطيع أن نؤول تاريخ النقد على أنه مجرد تمرّد ضد مثل هذه السلطة ، ونسمى أى إنكار لها « رومانسيا » . وليس هناك شك فى وجود أرسطيين أصحاب عقلية أدبية شديدة بين نقاد عصر التنوير الإيطالى وبين الفرنسيين فى القرن السابع عشر . ولكن حتى معظم الأرسطيين المتعصبين يتدبرون أمورهم للتوفيق بين تبجيلهم لأرسطو وعبادة العقل . ويتمتع توماس ريمر^(٢) بدقة كبيرة ، بأنه أشد النقاد الكلاسيكيين الجدد الإنجليز صرامة . ولأنه هاجم - على نحو يعوزه الخيال - مسرحية (عطيل) لشكسبير بقسوة ، اعتبره الناقد مأكولى « أسوأ ناقد وُجد على الإطلاق » ، ولكن حتى ريمر ، فإنه يقول إن قوانين الأدب ، أى القواعد - كما يسميها - قائمة على العقل والتجربة : « إن ماكتبه أرسطو عن هذا الموضوع ليس من إملاء إرادته القطعية الجازمة أو استنباطات جافة من ميثافيزيقاه ، بل كان الشعراء هم أساتذته ، وقد ردّ ممارساتهم إلى مبادئ . والشعراء المحدثون لم يستسلموا - بشكل أعمى - لهذه الممارسة عند القدماء ، ولم تكن هى الأسباب المقدمة والواضحة مثل أى عرض فى الرياضة »^(٣) . ولقد اقتبس الشاعر الإنجليزى دريدن من راين بترجمة ريمر مستحسنًا : إن القواعد « قد تأسست على الحسن الرائع والعقل الصادق ، لا على السلطة : وعلى الرغم من تقديم أرسطو وهوراس ، فإنه لا يجب على أى إنسان أن يجادل فى أن ما كتباه حقيقى ، لأنهما كتباه »^(٤) . ولقد كرّر

(٢) توماس ريمر (١٦٤٢ - ١٧١٢) . ناقد انجليزى من النقاد الكلاسيكيين الجدد أدخل مبادئ النقد الكلاسيكى الجديد من فرنسا إلى إنجلترا بترجمة كتاب راين « تأملات فى فن الشعر لأرسطو » (١٧٧٤) (المترجم) .

(٣) ج . إ . سبنجارن « مقالات نقدية عن القرن السابع عشر » ، المجلد الثانى ، ١٦٤ - ١٦٥ .

(٤) « مقالات » بإشراف و . ب . كز (أكسفورد ، ١٩٢٦) ، المجلد الأول ، ص ٢٢٨ - ٩ .

دنيس^(٥) هذا على نحو محكم تماما : « إن قواعد أرسطو ليست إلا الطبيعة والحس الرائع ، وقد تم ردهما إلى منهج » . وكرر عدوه ألكسندر بوب - على نحو جدير بالتذكير : « تلك القواعد المكتشفة قديما ليست مخترعة فهي لا تزال الطبيعة ، لكن الطبيعة في إطار المنهج »^(٦) ويكاد يكون كل النقاد الكلاسيكيين الجدد قد حاولوا أن يصيغوا نظرية للأدب تشرح وظيفته وطبيعة السيرورة الإبداعية والطرق التي يتم فيها بناء العمل الأدبي . إنهم ليسوا سلطويين ، بل عقلانيين .

غير أن مصطلح « العقلاني » مضلل ، إذا ما جرى تفسيره على أنه يعنى أن النقد الكلاسيكي الجديد يتصور النقد على أنه بناء من العقل الواعي إلى حد استبعاد الشعور والتخيل ، بل وحتى اللاشعور . إن نظرية الأدب هي موضوع العقل الواعي ، لكن ما من ناقد محترم يقول إن الإبداع الفنى نفسه ليس سوى سيرورة عقلانية مدركة . وإن مصطلحات « العبقرية » و « الإلهام » و « الشاعر المتنبئ » و « الجنون الشعري » هي المخزون في تجارة فن الشعر في عصر النهضة ، وحتى أشد النقاد صرامة من النوع الأشد شكلية ، لم يتورعوا إطلاقا عن أن يقولوا إن الشعراء يحتاجون إلى « الإلهام » و « التخيل » و « الابتكار » ، وهذا المصطلح الأخير هو مصطلح يغطى الكثير مما سماه النقد المتأخر التخيل الإبداعى . وهم يؤمنون بنظرية عقلانية عن الشعر ، ولكن ليس أن الشعر عقلاني بتمامه . ولكن - بطبيعة الحال - لم يؤمنوا بأن الشعر هو

(٥) جون دنيس (١٦٥٧ - ١٧٢٤) ناقد إنجليزي مؤلف مسرحية شهيرة هي « رينالدو أرميدا » ، وهو يعرف بأعماله النقدية ، ومنها « أسس النقد فى الشعر » (١٧٠٤) و « مقال عن العبقرية فى كتابات شكسبير » (١٧١٢) (المترجم) .

(٦) « الناقد المتجرد » (١٦٩٣) فى « الأعمال النقدية » بإشراف إ . ن . هوكس (بلتيمور ، ١٩٢٩) ص ٣٩

وألكسندر بوب « مقال عن النقد » المجلد الأول ، البيتان ٨٨ و ٨٩

مجرد سيرورة لما تحت الشعور ، شىء أشبه بتغريد طائر على شجرة أو كتابة آلية . وهم يركزون - باستمرار - على مساهمة الحكم والتمييز والتصميم فى تأليف الشعر . والتخيل يحتاج إلى دليل العقل وكبح جماحه . وكما يقول لنا ألكسندر بوب عن بجاجوس^(٧) :

« الفرس المجنح مثل الحصان الكريم يظهر أقصى همته الحقيقية عندما تختبر عدوه »^(٨) .

وأيضاً ، فى استجابة القارئ ، كان التأكيد على « ذوقه » ، كما كان يسمى فى القرن السابع عشر ، وهو عنصر عقلى ومشارك فى الحكم . إن الذوق المدرب ، ذوق أولئك الذين لديهم الخبرة والمعرفة ، ذوق القارئ المثالى المطلع المثقف ، كان هو المتخذ معياراً .

إن المفهوم المحورى للنظرية الكلاسيكية الجديدة فى الأدب هو « محاكاة الطبيعة » ، والحدان كلاهما - فى هذه العبارة - معرضان اليوم لسوء فهم كبير . إن « المحاكاة » الأرسطية لا تعنى بطبيعة الحال النسخ ، لا تعنى النزعة الطبيعية الفوتوغرافية ، بل تعنى بالأحرى التمثيل . إن كل ما يقوله المصطلح إن الشاعر يطرح شيئاً : ليس هو الطبيعة نفسها ، بل يقصد أن يمثلها . كما أن مصطلح « الطبيعة » لا يعنى « الطبيعة الميتة » - طبيعة صامتة أو منظر خارجي - على نحو ما تُستخدم اليوم كثيراً ، بل المقصود به الواقع بصفة عامة ، وخاصة الطبيعة الإنسانية . وهذا الافتراض المحورى يلقي كل التأكيد على الجانب

(٧) هو فى الأساطير اليونانية حصان مجنح ، انتبث من دم مدونا بعد أن قطع برسيوس رأسها ، ويلجام ذهبى يكبح الجماح كهديّة من الربّة أثينا أمكن الإمساك بالحصان بجاجوس (المترجم) .

(٨) المصدر السابق ، البيتان ٨٦ ، ٨٧ .

المرجعى للعمل الفنى . إن الشاعر لا ينظر أساسا فى قلبه ، ويعبر عن نفسه أو حالته أو يكتب سيرة حياته واعترافاته الكبيرة . كما أن الشاعر ليس عرافا صوفيا « ينظر فى حياة الأشياء » ، ويرتفع إلى ما وراء الواقع إلى مطلق مفارق نوعا ما ، والذي يعد الشعر بالنسبة له مجرد رمز أو علامة ، بل بالأحرى يعيد الشاعر إنتاج الواقع عن طريق فنه .

ولكن ما المقصود بالضبط بكلمة الطبيعة فى النظرية الكلاسيكية الجديدة ؟ إن المصطلح يعنى أشياء مختلفة جدا بالنسبة لمختلف الناس . فمحاكاة الطبيعة كثيرا ما فهمت على أنها تعنى الواقعية . والنظرية الكلاسيكية فى فن التصوير بصفة خاصة - بقصصها عن الطيور التى تحاول أن تلتقط الكور المرسوم - تعزى مفهوم الفن على أنه مضاعفة حرفية للواقع ، وحتى إنه خداع . ومنذ تعليق كاستلفترو^(٩) على كتاب « فن الشعر » لأرسطو (١٥٧٠) كانت الحجج الطبيعية هى التعزيز الرئيسى للوحدات الثلاث . وإن دوييناك^(١٠) فى كتابه « ممارسة المسرح » (١٦٥٧) كان أشد النقاد اتساقا عندما قال إن زمن الفعل يجب قصره على ثلاث ساعات ، وهو الزمن الفعلى للتمثيل . وقال آخرون إن الزمن هو اثنتا عشرة ساعة ، أو أربع وعشرون ساعة ، أو حتى مد الزمن إلى ثلاثين ساعة (كما عند كورنى ودريدن) . وبالمثل ، كان دوييناك متسقا تماما بالنسبة لوحدة المكان : فالمكان لا يمكن تغييره ، فالصورة الواحدة (خشبة

(٩) لودوفيكو كاستلفترو (حوالى ١٥٠٥ - ١٥٧١) ناقد وعالم لمة إيطالى . قد اضطر إلى أن يهرب من إيطاليا

لاتهامه بالهرطقة (١٥٦١) من جراء نزاع أدبى مع الشاعر أنييال كارو (المترجم)

(١٠) اسمه الاصلى فرنسوا هدلين ، ويعرف باسم دوييناك (١٦٠٤ - ١٦٧٦) كاتب مسرحى وناقد فرنسى ، وقد

كتب مقالات نقدية عن كورنى (المترجم) .

المسرح) التى تظل على الحال نفسها لا يمكن أن تمثل شيئين مختلفين « (١١) .
فلو كان النظارة فى أثينا ، ثم انتقل الفعل من أثينا إلى أسبرطة ، فماذا
سيكون من شأن المتفرّج المسكين ؟ هل يجب أن يطير مثل ساحرة عبر الهواء؟
أم يتخيل نفسه موجودا فى مكانين مختلفين فى الوقت نفسه ؟

وقد استُخدم أيضا مفهوم الرجحان لفرض المقاييس الطبيعية . والاستخدام
الأدبى للمصطلح قائم أساسا على أرسطو ، الذى برّر « الرجحان » ضد مجرد
الحدث الحقيقى التاريخى . لقد ميّز أرسطو مراتب ثلاث للفعل : الواقعى ،
والمحتمل ، والممكن أو الراجح . وقد قال إنه فى الشعر يفضل الراجح على
المستحيل الممكن . ولنضرب مثلا حديثا : إن آريل (١٢) سيكون من الراجح
المستحيل ، بينما الصدقة التى تحدث فى التمثيلية مثل الموت العارض سيكون من
المستحيل الممكن . وكان مصطلح أرسطو تبريرا للتخيل ضد الواقع ، ولكن فى
النقد الكلاسيكى الجديد (على الأقل فى جانب كبير منه) استُخدم المصطلح بالأحرى
لقصر الفن على الواقع الشائع . وقد أفاد فى استبعاد العجيب والخارق . وكثيرا
ما جرى السماح بالأساطير القديمة ، لا لشيء سوى أن القدماء كانوا يعتقدون أنها
حقيقية . وهكذا فإنّ معايير الرجحان بمعناه الحرفى والإخلاص للحياة كانت ذاتة .
وعلى سبيل المثال ، فإنّ ريمر فى هجومه على مسرحية « عطيل » كان يضحك
عندما يجد أن « المرأة لا تفقد على الإطلاق لسانها حتى بعد خنقها » (١٣) .

(١١) ممارسة المسرح ، إشراف بيير مارتينو (الجزائر ، ١٩٢٧) ص ١٠٠ .

(١٢) هو فى مسرحية (العاصفة) لشكسبير روح ، ويفضل السحر تم أسره فى صنوبرية مشقوقة ، ثم أطلق
سراحه بروسبرو ، واستخدمه لتحقيق أغراضه (المترجم) .

(١٣) سنجارن ، المجلد الثانى ، ص ٢٥١ .

غير أن هذا التفسير لـ « محاكاة الطبيعة » على أنها نزعة طبيعية أو نسخ لم يكن سوى تيار واحد فى النقد الكلاسيكى الجديد . فغالبا ما فُهمت « الطبيعة » على أنها تعنى - بالأحرى - « الطبيعة العامة » ، مبادئ الطبيعة ونظامها . ويمكن أن يكون هذا أيضا ما هو نمطى ، أى ذلك الذى يشخص أنواع الإنسان على نحو ما هو عليه فى كل مكان وفى كل زمان ، وليس الطبيعة غير الإنسانية المتصورة على أنها متحررة من الظروف المحلية والعرضية الخالصة . ومن الناحية السلبية ، فإن هذه النظرة الخاصة بـ « الطبيعة العامة » تعنى استبعاد ما هو محلى وعينى وفردى خالص . إن المطالبة بما هو نمطى وكللى قائم فى أساس معتقد اللياقة والأدب والملاءمة . وإن الملاءمة تحظر تصوير المرعب والقيح ، الوضع والدنى . والأمر كما صاغه المنظر الفرنسى القديم لامستردير (١٤) . يقول إن الشاعر لا يجب أن يصف « دناءة البخل ، وعار الانغماس فى الشهوات ، وحُلُكة الخيانة ، ورعب القسوة ، ورائحة المسغبة » (١٥) . إن الملاءمة بالنسبة لمبدأ هوراس تمنع إظهار الأحداث العنيفة على خشبة المسرح . وعلى « ميديا » (١٦) أن تقتل طفلها خارج المسرح ، كما يجب أن يقتل « أجاممنون » (١٧) وراء المنظر . ويجب أن تحتفظ الشخصيات العامة أو الأنماط

(١٤) هيبوليت لامستردير : ناقد فرنسى استرشد فى نقده بأرسطو والشعراء الكلاسيكيين وله كتاب « الشئرى » (١٦٣٩) (المترجم) .

(١٥) « الشعرى » (باريس ، ١٦٣٩) ص ٣١٤ .

(١٦) فى الأساطير هى ابنة ملك كولشيس ، وقد اشتهرت بمهارتها فى فنون السحر . وقد ساعدت جاسون فى الحصول على جزء الصوف الذهبية ، وعندما خانها بعزواجه بها مع امرأة أخرى قتلت طفلها منه (المترجم) .

(١٧) قائد يونانى تولى ملك مستنيا ، وببر حملة ضد طروادة . وعندما عاد منها قتلت زوجته كليتمسترا هى وعشيقتها (المترجم) .

بسلوكها النمطى ولياقتها . إن على الملك أن يتصرف ويتكلم كملك ، وعلى البخيل أن يتصرف ويتكلم كبخيل . وكل ما فعله ريمر هو أنه يطبق آراء عصره عندما يندد بشكسبير ، بسبب إدخاله جنديا عاقا ماكرا هو إياجو ، لأن الجنود هم - من الناحية النمطية - أمناء ومستقيمون . وقد حظر لامسندير ظهور « الألمان الخبثاء والأسبان المتزمتين والفرنسيين الأجلاف » على خشبة المسرح ، وإن كان قد أقرّ بأن مثل هؤلاء الأفراد قد يوجدون فى الحياة الواقعية ^(١٨) .

وواضح أن لمبدأ الكلية أو النمطية جانبين : إنه يستطيع أن يقصد ، بل هو يقصد بالفعل فى أفضل كتابات العصر استجابة شاملة ، بما يمكن أروع أعمال العصر من استيعابها فى أى مكان وفى كل مكان . وهذه الاستجابة لحكم العصور متضمنة فى المفهوم الكلى « للكلاسيكية » . وواضح أن المؤلف « الكلاسيكى » هو مؤلف يمكن أن يقف فى صف الكلاسيكيات القديمة ، بسبب استجابته المفترضة للملاءمة البعيدة بما يجاوز الجمهور المباشر لعصره .

غير أن هذا التصور للفن على أنه محاكاة لطبيعة كلية ، يعنى أيضا شيئا محدودا ومُحددًا جدا . والمسألة سهلة للغاية ، فقد كان هناك افتراض يذهب إلى أن الناس فى كل مكان همّهم أنفسهم ، وأن نمط الإنسان لعصره هو النمط الحق والصادق للإنسانية . وتقتضى « الطبيعة الكلية » مطالب نوعية بالنسبة للمعالم الأخلاقية والسيكولوجية للشخص المعروضة ، وتقتضى ضمنا استبعاد كل ما لا يتطابق مع المثل الاجتماعية للعصر . وكانت « الطبيعة الكلية » فى الفن جزءاً من النسق الكلى للطبيعة ، الذى يفترض قانونا « طبيعيا » وحقوقا « طبيعية » ولاهوتا « طبيعيا » ، يقتضى نسقا من النظام الكونى

(١٨) المرجع السابق ص ١٢٥

وسيكولوجية للإنسان ذات طابع رواقى^(١٩) أساسا فى مبادئها العملية . ولم يدرك العصر إلا بمشقة شديدة أن إنسانه الكلى مقيد تقييدا وثيقا بموقف اجتماعى وتاريخى فريد . وعلى سبيل المثال نجد الكاتب المسرحى الفرنسى راسين فى مقدمته لمسرحية « أفيجينيا » (١٦٧٥) يخلع نفسه بافتراض مبتذل ، يذهب إلى أن نجاح مسرحياته المستمدة من هوميروس ويوريبيديس تثبت أن « الحسنّ الممتاز والعقل الحسن هما هما فى كل العصور » و « ذوق باريس مؤسس على نحو يتفق مع ذوق أثينا »^(٢٠) .

إنّ مطالب الكلية والنمطية تحولت بسهولة إلى مطالب بصيغ الأمور بصيغة مثالية . والطبيعة قد تعنى الطبيعة المثالية ، الطبيعة على نحو ما يجب أن تكون عليه ، والتي تحكمها المعايير الخلقية والجمالية . وعلى الفن أن يعرض الطبيعة الجميلة . ولا يعنى هذا فحسب انتقاء من تحسين الطبيعة ، بل يعنى أيضا انتقاء لإعلاء قدر الطبيعة . وقد اشتق هذا المفهوم من نظرية فى الفنون الجميلة : ففي النحت لا يجب عرض الجسم البشرى كما هو عادة ، بل كما يجب أن يكون على نحو مثالى . وقصة الفنان المصور رُكّس^(٢١) الذى جمع أجمل عذارى كروتونا ، لكى يرسم أجمل ساق من فتاة ، وأجمل يد من أخرى ،

(١٩) مذهب فلسفى يونانى أسسه زينون الرواقى يضع الأخلاق فى سياق فهم العالم ككل مع وجود العقل على نحو سائد فى السلوك الإنسانى والكون المنظم تنظيما إلهيا والرواقية تعنى اشتقاقا الرواق ، وكان هناك رواق مطلى فى أثينا يدرّس فيه الرواقيون (المترجم) .

(٢٠) « المسرح الكامل » بإشراف م . رات (باريس ، ١٩٤٧) ص ٤٧٦ - ٤٧٧ .

(٢١) فنان يونانى فى القرن الخامس قبل الميلاد ، وقد برع فى التلوين والتعبير . وكان دقيقا فى تصوير الطبيعة حتى إنه لما رسم حبات العنب أو الكرز اتخذت العصافير من دقة رسمه قجاعت لتلتقط الحبات (المترجم) .

وأجمل صدر أو فخذ من ثالثة ، وكان هذا هو المثال الأتمودجى للرأى الذى يذهب إلى أن إضفاء الطابع المثالى هو بكل بساطة انتقاء من الطبيعة ^(٢٢) . غير أن الآخرين رأوا أن معيار الانتقاء ليس مطروحا فى الطبيعة ، وأن الإنسان فى عملية « الاصطبغ بالصبغة المثالية » يفرض فكرته عن الجمال ، وأنه لا « يحاكى » بالفعل . والتتائج المترتبة على هذا الرأى والتى تدمر أى نظرية بسيطة للمحاكاة لم تحظ - على أى حال - إلا بإقرارها على نحو نادر ، أو بالأحرى جرى تجنبها على أساس فرضية تذهب إلى أن هناك هوية كاملة بين مثال الفنان والماهية الكلية الأبدية للأشياء . غير أن الاصطبغ بالصبغة المثالية يمكن أن يعنى استجابة للرؤية الداخلية للفنان . ويؤكد تيار فى جماليات الكلاسيكية الجديدة هذا « الأتمودج الباطنى » فى عقل الفنان . ولقد وجد هذا وشائجه الفلسفية فى تراث الأفلاطونية الجديدة . والنص الأتمودجى هو فقرة عند الفيلسوف أفلوطين ، تحكى عن الفنان اليونانى فيدياس أنه « لم يخلق الإله زيوس حسب رؤيته بمقتضى شىء مرئى ، بل صنعه على نحو ما يبدو به زيوس إذا ما أراد أن يكشف نفسه لأعيننا » ^(٢٣) . وهذا التصور الداخلى للفنان الذى يُفترض فيه أن يؤكد الواقع أحاط بنظريات الفن فى الفترة المتأخرة من عصر النهضة . ولقد ألهم هذا التصور ، فى إنجلترا ، سيدنى ^(٢٤) فى كتابه « دفاع عن الشعر » ، ومن خلال النظريات الإيطالية للجمال المثالى عاود هذا التصور الظهور من

(٢٢) ذكر هذا بلينى ، التاريخ الطبيعى ، ٢٥ ، ٦٤ ، شيشرون : عن الابتكار ، الجزء الثانى ، القسم الأول ، ديونيسيوس هاليكارناسوس ، « عن تدوين الكتابة الدقيقة » ، ١٠ ، ويمكننا أن نجد التصوص مجموعة فى كتاب ج . أو فريك .

(٢٣) « التساعيات » ، ٨ ، ١٠ .

(٢٤) فيليب سنلى (١٥٥٤ - ١٥٨٦) . شاعر ومؤلف إنجليزى كتب السوتيتات . لم تظهر أعماله إبان حياته ، وإن

كان له تأثير هائل على الذين أعقبوه (المترجم) .

خلال التأمل الفرنسى والإنجليزى فى القرن الثامن عشر ، وظل تيارا تحتيا هاما ، وساد مرة أخرى فى البيان الجديد الذى أصدره فنكلمان^(٢٥) ، فيما يتعلق بالجمال المثالى .

وما هو مثالى - حتى لوحظى بتصور أقل تمجيدا - كان عاملا مهما فى كثير من النظرية الكلاسيكية الجديدة . ومن المؤكد أن البطل الملحمى له وظيفة محددة بتقديم الصبغة الإنسانية المثالية ، وما هو رعى كان يجرى تبريره باستمرار على أنه تمثيل للعصر الذهبى ، أى الطبيعة قبل السقوط والخطيئة . ويمكن الدفاع عن الاصطباغ بالصبغة المثالية فى الفن من موقفين فلسفيين متعارضين : من لاهوت يفترض انهيار الطبيعة ، ويعتبر - كما ذهب دنيس - أن وظيفة الفن هى « استعادة النظام بعد التفسّخات التى حاقت بالطبيعة الإنسانية من جرّاء السقوط والخطيئة »^(٢٦) . أو قد يتدفق من ثقة طبيعية بقوة الإنسان وإبداعيته فى تشكيل عالم آخر وأفضل على أساس التماثل ، بل ويكاد يكون المتنافس مع الخلق الإلهى . وليس من قبيل الصدفة أن إنسانا مثل جيوردانو برونو^(٢٧) مجدّ العبقريّة وإطّرح الأجناس والأنواع والقواعد ، لأن كل أمله قائم فى قوى الفنان برؤيته للأفكار^(٢٨) .

(٢٥) جوهان يواقيم فنكلمان (١٧١٧ - ١٧٦٨) . مؤرخ فن ألماني ، من مؤلفاته « تاريخ الفن القديم » (١٧١٤) (المترجم) .

(٢٦) « أسس النقد فى الشعر » (١٧٠٤) فى « الأعمال النقدية » بإشراف إ . ن . هوكس (يولتييمور ، ١٩٢٩) ، المجلد الأول ، ص ٣٣٦ .

(٢٧) جيور دانيو برونو (١٥٤٨ - ١٦٠٠) . فيلسوف إيطالى أراد أن يطيح بالأسطويّة ، وهو يؤمن بكون لامتناهية يحتوى عددا لامتناهيا من العوالم الماهولة ، وقد وحد بين المادة الخالدة والله والطبيعة فى نزعة واحدية (المترجم) .

(٢٨) وخاصة « الانقفاط البطولى » فى (الحوار الأخلاقى) بإشراف ج . جنتيل (بارى ، ١٩٠٨) .

لقد كان مُعْتَقِدُ العدالة الشعرية أيضا صورة من المثل الأخلاقي .
 وواضح أن المصطلح منحدر من ريمر . غير أن المعتقد نفسه أكثر قِدَمًا ، فقد
 كان معروفاً لِسِكَلْجَرٍ^(٢٩) وسكودارى^(٣٠) وكورنى وآخرين . ولقد ناقشه
 دنيس^(٣١) . باستفاضة ولقد جرى افتراض أن كل شخصية يجب أن تكافأ
 وتعاقب فى نهاية التمثيلية وفق استحقاقاتها . وكان مطلوبا من الشاعر أن يقدم
 نظاما للكون متحررا من الصدفة والجور ، ومن ثم أصبح مدافعا عن طرق الله
 للإنسان . وعلى أى حال كان هذا يعنى فى التطبيق أن نهاية التمثيلية هى
 توزيع الجوائز ، وهى صورة خيالية لحلم وردى ، صورة غير حقيقية .

ومن ثم كان مصطلح « محاكاة الطبيعة » مصطلحا يكاد يسمح بكل أنواع
 الفن : من الطبيعية الحرفية إلى أشد أشكالها صفاء ، والمصبوغ بالصبغة المثالية ،
 وكل المراحل المتوسطة بينهما . وما كان يجرى التوصية به بصفة خاصة لا
 يتوقف فحسب على ولع الناقد ، بل يتوقف أيضا على افتراض أن الأجناس
 المختلفة تقتضى أنواعا مختلفة من المحاكاة . وفى التطبيق النقدي لم يكن هناك
 إلا اهتمام ضئيل بالعلاقة بين الصورة والأتمودج ، بين الفن والواقع ، ولا يكاد
 يوجد أى نقد « اجتماعى » بالمعنى الذى لدينا .

(٢٩) يوليوس قيصر سكلجر (١٤٨٤ - ١٥٥٨) : باحث إنسانى إيطالى علق على الكتاب الكلاسيكيين فى
 كتابه « فن الشعر » (١٥٦١) ، ونقل ما ظنه نظرية أرسطو عن الوحدات الثلاث إلى كتاب المسرح الفرنسيين فى القرن
 السابع عشر (المترجم) .

(٣٠) جيرج دى سكودارى (١٦٠١ - ١٦٦٧) كاتب فرنسى ألف كتابا نقديا عن كورنى (١٦٣٧) وعدة تمثيلات
 وخاصة الكوميديا التراجيدية « الحب الطاغى » (١٦٣٨) (المترجم) .

(٣١) عن الفصل المعنون « العدالة الشعرية » فى كلارنس س . جرين : « النظرية الكلاسيكية الجديدة للتراجيديا
 فى إنجلترا خلال القرن الثامن عشر » (كمبريدج ، ماس ، ١٩٢٤) ص ١٣٩ وما بعدها ، والملاحظات العديدة فى كتاب
 ماكس كوبرل . « لسنج وأرسطو » (قرانتفورت ، ١٩٤٠) الصفحات ٩٥ ، ٢٠٦ ، ٢٧٩ ، ٢٩٥ .

فإذا توجهنا بانتباهنا إلى التعاليم الكلاسيكية الجديدة فيما يتعلق بنظم العمل الفني ، فإنّ علينا أن نعترف ببعض الإخفاق من أن النظرية الكلاسيكية الجديدة - فى معظمها - بها نظرة تعوزها الدقة بالنسبة للعلاقة بين المحتوى والشكل . وعند أرسطو كان الطريق يشير إلى تصور عضوى للعمل الفني . فقد تكلم أرسطو بوضوح عن « وحدة نظمية للأجزاء ، على نحو أنه إذا حل جزء منها محل الآخر أو تم استبعاده ، فإن الكل يتفكك ويضطرب » (٣٢) . غير أن هذه البصيرة بالنسبة لوحدة العمل الفني لم يجر اكتسابها إطلاقاً إبان عصر النهضة ، وكانت الكلاسيكية الجديدة قانعة عادة بشائية المحتوى والشكل . ومن جهة أخرى تحتوى نظريتها على شكلية من النوع الخارجى والأجوف ، ومن جهة ثالثة لا تستطيع أن تحرر نفسها من علوّ مقام الموضوع خارج العمل الفني وفق معيار من المنزلة والقيمة الخلقية . وهذان المعتقدان ليسا بالمتنافرين ، فهما بالأحرى جانبا المأزق نفسه . وفى التطبيق العملى لدى أفضل المؤلفين يكاد يوجد شعور غريزى بالشكل ومعرفة بالتنظيم الفعلى والاستبصار والتناغم والتماثل بنظام معمارى هو فى أقصاه ثمرة الشكلية المفهومة حقا . ولكن بين النقاد يرقى الأمر فى غالبيته إلى انقسام العمل الفني إلى مقولات تكاد تتم رؤيتها وهى معزولة : الحكاية ، الشخصيات ، تنسيق الكلمات ، الفكر ، الوزن - وكانت فى تحليل أرسطو للتراجيديا قد شكّلت وحدة - أصبحت شذرات متفرقات يجرى بحثها منفصلة عن بعضها . والالتفات إلى تفاصيل الأفانين الأسلوبية (أى ما يسمى « التلوينات البلاغية ») وتصنيف الصيغ البلاغية وجدولة البحور مستمد من النظرية البلاغية ، بل زيادة على ذلك مستمد من رؤية الشكل على أنه مجرد

(٣٢) فن الشعر ، الفصل الثامن ، ١٤ ترجمة بُشتر فى « نظرية أرسطو فى الشعر » (الطبعة الرابعة ، نيويورك ،

زخرفة يعلو قدرها على التصورات العضوية الأقدم والأشد تغلغلا في الغريزة . والزخرفة المبرقشة ليست إلا عَرَضاً مَرَضِيّاً لاتجاه موجود بشكل أو بآخر في كثير من الأزمنة المتأخرة للتاريخ . وإن قواعد الأجناس الأدبية التي جرى تصورها أصلا على أنها قوانين موروثه أصبحت مع مرور الوقت قواعد لعبة وأصبحت في التطبيق في الأغلب مجموعة من الحذلقات تسمح للقارئ والناقد اللذين يفتقدان الخيال أن يحكما على العمل بمعيار جاهز . ويمكن للإنسان أن يُعدّ تبريرا عاما مقنعا بالقواعد ، باعتبارها تفرض حدودا تخلق مصاعب ، ومن ثمّ تستثير الفنان للتغلب عليها . ويمكن للإنسان أن يشرح كيف أن إدراج الوحدات الثلاث أفضى - بترحاب - إلى تضيق الشكل الدرامي كردّ فعل ضد أشكال النظم الشكلية المفككة في الدراما الشعبية المبكرة . ولكن لا يمكن للإنسان أن يفكر أن القواعد وخاصة في الأجناس الأدبية التي جرت دراستها وتحليلها بأقصى جهد - الدراما والملحمة - لها أيضا تأثير تعويقي ، حتى على أعظم الكتاب . ويكفى أن ندرج مثال كورنى ، فقد كان عليه في معظم حياته بأكملها أن يناضل من أجل استقلاله الفنى بالرغم من احترامه الشديد لسلطة الكنيسة والدولة والقدماء .

ونادرا ما كانت القواعد تتحدد بمصطلحات عامة ، بل كانت بالأحرى تخصص وفق الأجناس الأدبية ، فالتمييز بين الأجناس الأدبية كان أمرا أساسيا فى المعتقد الكلاسيكى الجديد ، لقد كان أساسيا لدرجة كبيرة ، حتى إن انطلاقاته الافتراضية لم يكن يجرى بحثها إطلاقا على نحو دقيق ، وذلك على حد علمى . وكان أرسطو وهوراس هما السلطانان الكلاسيكيتان بالنسبة للتقسيمات الرئيسية للدراما والملحمة . وعلى أى حال فإنّ العالم القديم لم يواجه على نحو واضح ما هو غنائى كجنس أدبى مُفرد ، بل بالأحرى يجرى بحث أشكاله المختلفة

باستقلال : القصيدة ، المراثية ، الهجاء .. وما شابه ذلك (٣٣) . ولقد تزايدت القائمة القديمة للأجناس الأدبية زيادة هامة إبان العصور الوسطى ، وتأسست الأجناس الأدبية الجديدة فى التطبيق دون وجود مقاومة نظرية شديدة ، أو حتى انتباه لذلك . والأفضليات الاجتماعية للعصر بالنسبة للأسلوب الرفيع والحقيقة الذاهبة إلى أن أرسطو تناول التراجيديات والملحمة ، وهوراس تناول أساسا الدراما إنما تركز معظم النظريات على هذين الجنسين ، وتساعد على إقامة هرمية متطورة من الأجناس الأدبية ، لكن الأساس الدقيق لم يكن جلياً . هل كان الأمر يرجع إلى جلال الموضوع ؟ هل الأمر كان يرجع إلى مجرد الحجم والمجهود المتضمنين فيه ؟ هل كان الأمر يرجع إلى شدة التأثير ؟ إن الأسس الفعلية للتصنيف كانت متنوعة بشكل كبير ، وغالبا ما كانت غامضة أو عملية خالصة . والمعيار الشكلى للنوع الخارجى البسيط مثل شكل النظم المعترف به يأتى فى المرتبة التالية للمعيار الذى كان قائما على الإعلاء من شأن الموضوع أو التأثير الأخلاقى . وأحيانا كانت القواعد التفصيلية يجرى تصورها على أنها مجرد تشخيص تجريبي للأنموذج الأصيل للجنس الأدبى . وهكذا تحدث دريدن عن الملحمة ، فقال : « لا يجب على أى مخلوق أن يجادل فى سلطة هوميروس الذى قدّم أول مولود لهذه الرائعة من الفن » ، واعترف بسلطة مماثلة للشاعر بندار بالنسبة لقصائده ، بل حتى اعترف بسلطة مماثلة لمبدعى الملحمة من أجل الأوبرا (٣٤) .

(٣٣) انظر : إرنه برنس . علم تقسيم الفن المكثف . هال ، ١٩٤٠ ، جيمس ج. دونوهيو : « نظرية الأنواع الأدبية » التصنيفات القديمة للأدب » ديوكير ، إيوا ، ١٩٤٢ .

(٣٤) تصنيف « البيون والباينوس » (١٦٨٥) مقالات بإشراف كره ، المجلد الأول : ص ٢٧١ وخاصة ٢٧٢ ، ٢١١ .

ونادرا ما يتضح ما إذا كانت قائمة الأجناس الأدبية قائمة مغلقة ، أم أنه يمكن السماح بأجناس أدبية جديدة . وفي الممارسة ، فإن الأشكال الهجينة للأجناس الأدبية القائمة أو الأجناس الجديدة الخارجة على القواعد خارج قائمة المقولات كانت تنشأ ، وكان هناك تسامح إزاءها على الأقل . وعلى أى حال كان تخطيط الكلاسيكية الجديدة يتقوض من جرّاء نجاح الأجناس ، التي لم تعبأ بها نظريتها إلا قليلا ، أو لم تعبأ بها أصلا : الرواية ، المقال الدوري ، التمثيلية الجادة ذات النهاية السعيدة ، وما شابه ذلك . وأحيانا ، كان هذا حتى في وقت مبكر جدا ، كان يحدث تحدّ لنظرية الأجناس الأدبية ، غير أن التحدى كان عادة جدالا لصالح جنس أدبي جديد مثل الملحمة الرومانسية ، التي كانت مشار الجدل عند أريوستو ، أو كان تأكيداً لحرية الفنان واستقلاله عن كل القواعد ، وبصفة خاصة في إنجلترا كانت القواعد والوحدات الثلاث تلقى مقاومة طوال القرن السابع عشر بأكمله ، وفي فرنسا حيث كانت القواعد تتأرجح على خشبة المسرح بأشد إصرار ، وكانت توضع باستمرار موضع التساؤل ، ويثار الجدل حولها ، وكانت هناك إجازات ومباحات عديدة حتى من جانب بوالو إلى أن تنتهكها العبقرية ^(٣٥) . وباضطراد تأسس تمايز بين المبادئ الجوهرية والقواعد المتعسّفة . وجرى الاعتراف بأن هناك بعض القواعد العامة للفن مثل ضرورة بث الإرضاء والرغبة في التطابق بين الأسلوب والموضوع ، وأن هناك قواعد موضوعية وتعاليم تجريبية يمكن تعديلها أو حتى يتجاهلها الفنان العظيم تجاهلا تاما . وفي الممارسة كان هناك عدم اتفاق على نطاق واسع بالنسبة للخط

(٣٥) بوالو . الأعمال ، بإشراف جيدل (باريس ، ١٨٧٠) المجلد الثاني ، ص ٢٨٧ وبالنسبة لفرنسا ، انظر بورجوهف « حرية الكلاسيكية الفرنسية » . وبالنسبة لإنجلترا ، انظر يول سبنسر ويد « المعارضة للكلاسيكية الجديدة في إنجلترا بين ١٦٦٠ و ١٧٠٠ » ٤٣٥ (١٩٢٨) ص ١٨٢ - ١٩٧ .

الفاصل بين هذه الأنواع من القواعد . وفيما يتعلق بمسألة الوحدات الثلاث - على سبيل المثال - كانت وجهة النظر السائدة هي أن وحدتى الزمان والمكان أقل جوهرية عن وحدة الحدث . وبجانب هذا فإنه منذ بداية الكلاسيكية الجديدة الفرنسية جرى الاحتفاظ بحيز لما هو مجهول وغامض ، وهو ما كان يسمى باسم الجماليات الخفية ، لما تقول إراءه « عَجَباً ! » ، « الحُسْن الذى لا يكون فى متناول الفن » ^(٣٦) ، وهى منطقة تتمتع على الاصطباغ بالصبغة النسقية من جانب الناقد ، والاصطباغ بالصبغة العقلانية من جانب صاحب النظرية . وبالرغم من أن النقد لا يكادون يدركون هذا ، فإنه يعنى التنازل أمام المهمة الرئيسية للنقد ، يعنى الإقرار بأن النظرية المَعُول عليها غير كافية ، حتى ترقى إلى مرتبة أكبر من أن تكون جزءاً من الواقع .

غير أن النظرية الكلاسيكية الجديدة لم تكن مهمة مجرد اهتمام بعلاقة الفن بالواقع ومفهوم النظم والجنس الأدبى ، فعالية النظرية تهتم بتأثير الأدب على جمهوره . والنصوص الكلاسيكية لهذا الاهتمام هى عملان من أعمال هوراس ، هما : « المفضل المفيد » و « إما المجدى أو المبهج » وكلاهما يقرّر بفجاجة وحدة اللذة والتثقيف المفترض أن ينقلهما الفن . لقد كانت هناك قلة من الكتّاب اعتقدت أن الشعر يجب أن يُهَجّج فحسب ، غير أن غالبية النقاد تقبلوا النفع الأخلاقى على أنه الهدف الأولى للأدب . وعلى أى حال كانت اللذة والبهجة تُعدّان - بصفة عامة - الوسيلة الضرورية لتحقيق هذه الغاية . وفى كثير من الدفوع عن الشعر ضد الاعتراضات من جانب المتطهرين المتزمّتين

(٣٦) بالنسبة لمسألة « واعجباً ! » انظر بورجرهوف ، وانظر س . هـ . مونك . « الحسن الذى لا يكون فى متناول

الفن » ج هـ أى ، هـ (١٩٤٤) ص ١٣١ - ١٣٥ .

كانت هناك استجابة متصلة لتاريخ الأدب على أنه برهان على نفعه الاجتماعي أو المكانة الاجتماعية السامية للشاعر (ولم يكن الأمر قاصرا فحسب على الأقطار البروتستانتية ، بل كان شائعا أيضا في الأقطار الكاثوليكية إبان حركة الإصلاح المضادة) . وعلى سبيل المثال ، يقول فوسسيوس^(٢٧) بفظاظة : « الشعراء هم أطباء الأخلاقيات » ، واعتقد كتاب الكوميديا - كما فعل مولير - أن « واجب الكوميديا هو تقويم الناس بتحويلهم عما هم عليه »^(٢٨) . وقد أثنى كتاب التراجيديا على المسرح باعتباره مدرسة الفضيلة . وجدّد لوبوسو هدف الملحمة على أنه : « تعليم خلقى مُقَنَّع وراء مجاز الفعل » ، واعتقد - بالفعل - أنّ عملية التأليف هي أولا انتقاء ما هو أخلاقي ، ثم ابتداء حكاية ملائمة^(٢٩) . وبصفة عامة ، فإن مشكلة الفن والأخلاقيات ثبت أنها تستعصى على الحل ، لأن التأثير الجمالي لا يزال خفيا في ثنايا المصطلح الضمني بشكل كبير ، ألا وهو مصطلح « اللذة » ، ولم يكن التأثير الأخلاقي يجرى تمييزه بجلاء عن مجرد إقرار التعاليم الأخلاقية . واقتضى الأمر انقضاء القرن الثامن عشر بتمامه ، حتى يمكن حل الفروق بين الخير والنافع ، والحقيقي والجميل . وحيثُثد - وحسب - أمكن صياغة العلاقات بين الفن والأخلاق بشكل جديد .

(٢٧) جيراديوس جوهانس فوسسيوس (١٥٧٧ - ١٦٤٩) : لاهوتى وعالم إنسانى هولندى ، أستاذ فقه اللغة واللاهوت من ١٦٠٠ (المترجم) .

(٢٨) فوسسيوس : الأنظمة الشعرية الثلاثة الحرة (أمستردام ، ١٦٤٧) ، المجلد الأول ، ص ٥٢ : « الشعراء هم معلمون أغبياء » ، مولير : المؤلفات بإشراف دسبوا (باريس ، ١٨٧٢ - ١٨٩٢) ، ٤ ، ص ٢٨٥ : « بيان أولى عن مسرحية طرطوف » . « واجب الكوميديا هو تقديم الإنسان وتسليته » .

(٢٩) « بحث في القمينة للحمية » (الطبعة السادسة ، لاهاي ، ١٧١٤) المجلد الأول ، ص ١١ : « من أجل صياغة الأخلاق بتعاليم مقنعة بالمجازات » ص ٢٧ .

ومع ذلك ، فبجانب صيغة اللذة - الثقيف ، كانت في العصر فورة نظرية أكثر حذقا عن تأثير الأدب ، ألا وهو مفهوم أرسطو عن التطهير . وبالرغم من أن هذه النظرية كانت مطلوبة أحيانا من أجل الملحة ، إلا أنها كانت تعد - بصفة عامة - مقصورة على التراجيديا . وإن تفسير الفقرة الصعبة في كتاب (فن الشعر) لأرسطو له تاريخ معقد ، ولم يتم بعد الوصول إلى نتيجة . ويمكن أن يقال - باطمئنان - إن التطهير في عصر الكلاسيكية الجديدة كان يُفسر على أن المقصود به هو الصلابة ، أى التعود على مصاعب عاطفتي الشفقة والخوف ، على غرار أن الطبيب يصبح غير مهتم برأى الجروح المخيفة ، وعلى غرار أن الجندي الباسل يصبح غير مهتم بأشد أشكال القتال خطرا . وكان « التطهير » عند كورنى يفسر على أنه تطهير المتفرج من العواطف التي تنغمس فيها الشخصيات مهما يكلفها هذا . لقد أصبحت التراجيديا مثالا تحذيريا . وسوء الحظ الذى يحيق بالبطل يجب أن يستثير شفقتنا ، وهذه الشفقة بدورها عليها أن تستثير خوفنا ، فقد نلتقى - نحن أنفسنا - بأشكال مماثلة من سوء الحظ . لقد قلل كورنى من شأن الشفقة وأعلى من شأن « الخوف » والعطف والإعجاب الذى ننقله للبطل الذى يعانى (٤٠) .

وفي نظرية التطهير هذه كان التأثير العاطفى للفن شيئا رئيسيا ، وإن جرى تفسيره على أنه يعنى التخفف من الانفعال باعتباره البلوغ النهائى إلى التأمل ، إلى « سكينه العقل بتبديد الانفعال كله » (٤١) ، ولكننا فى الوقت نفسه نجد أن

(٤٠) إن خير مناقشة لتاريخ « التطهير » هو كتاب كوهل : « لسنج وأرسطو » ، الفصل المكتوب عن كورنى ، أى

(٤١) الأبيات الأخيرة من « سامسون وأجونيستس » للآتون ، ١٦٧١ . وفى التفسير يفسر ملتون التطهير على أنه

الرأى الذاهب إلى أن الشعر إغراء وتواصل ، بل تحريض للوجدان له تاريخه القديم . وجانب من نجاح هذه النظرية الثانية لابد أنه يرجع إلى الظروف الأدبية الممتازة ، وبخاصة البزوغ العام للترعة العاطفية . لكن تبريرها النظرى كان - إلى حد كبير - مستمدا من ترسانة النظرية البلاغية . إن على الشعر أن يحرك المشاعر على نحو ما تفعل الخطابة والبلاغة . ويمكن تفسير مراعاة القواعد ، وحتى مراعاة الصلة الحقة بالواقع على أنها وسيلة لتحقيق هذا التأثير العاطفى . وعلى الشاعر نفسه أن يُستثار ، لكى يثير على نحو ما ذكر هوراس عندما قال : « إذا أردت لى أن أبكى ، فيجب عليك أولا وقبل الجميع أن تشعر بالحزن أنت نفسك » (٤٢) . وفى المجلثا كان جون دنيس قد شرح هذا الرأى على نحو مبكر ، فعنده « الشعر فن به يستثير الشاعر الانفعال . . لكى يشبع ويحسن ، ليهيج ، وليعيد صياغة العقل » ، كلما كان هناك المزيد من العاطفة كان الشعر أفضل » (٤٣) ، وتعكس نظرية التراجيديا التغير نفسه . فذهب دريدن إلى أن التراجيديا لا تكتفى بـ « تخفيف » زهونا ، بل تدفعنا - دون أن نشعر - إلى أن نكون عوناً للمكرويين ، وأن نكون رقيقين نحوهم » (٤٤) ، وفى كتابه « تأملات نقدية فى فن الشعر وفن التصوير » (١٧١٩) بنى دويو نظرية كاملة للشعر خالصة على أساس تواصل العاطفة ، ويعد الفن (الذى يشمل كلا من الشعر وفن التصوير) وسيلة لاستثارة العواطف المصطنعة بدون

(٤٢) « فى فن الشعر » ، الأبيات ١٠٢ ، ١٠٣ . « إذا أردت لى أن أبكى ، فإنه يجب عليك أولا أن تشعر بالآلم أنت نفسك » . ويقول أرسطو نفس الفكرة فى معظمها ، فى كتابه « فن الشعر » الفصل ١٧ .

(٤٣) إشراف هوكر ، المجلد الأول ، ٣٣٦ ، ٢١٦ .

(٤٤) « مقالات » ، إشراف هوكر ، المجلد الأول ، ص ٢١٠

النتائج المؤلفة للعواطف الحقيقية^(٤٥) ، غير أن دنيس ودوبو كليهما لم يستخلصا النتائج المترتبة على موقفيهما ، فهما لم يبيّنا أن الشعر الممتزج بالإغراء يكف عن أن يكون فنا ، ويصبح حياة واستشارة للتجربة والعاطفة ولو كان هدف الفن قاصرا على هذا ، فإنّ أى نوع من الشكل أو أى علاقة بالواقع تكون مبررة وتختفى مسألة الأخلاق ، أو بالأحرى عليها أن تعاود الاندماج بطرق ملتوية . لكن - بصفة عامة - عانت الكلاسيكية الجديدة بشكل كبير من تجاوزات الأخلاق بين ذوى العقول الضيقة ، الذين اعتقدوا أن الفن هو مجرد عبارة عقلية عن القواعد الأخلاقية . ولقد فهم النقد - على أحسن الأحوال وأسوئها - أن الأدب هو جزء من السياسة بالمعنى الواسع للكلمة ، وأن الشاعر - شاء أم أبى - هو مُشكِّل وصائغ النفوس الإنسانية .

وهكذا نجد أن فكرة الشاعر والمقتضيات اللازمة لكى يكون الإنسان شاعرا تشمل - دائما - صفات أخلاقية وإلهامات عقلية . وبالرغم من أن هناك دائما إشارة إلى الحاجة إلى العبقرية والإلهام ، فإنّ معظم النقد يلحون - بشكل غريزى - على الفن (بمعنى براعة الفنان) والعلم والمعرفة . وحتى المعلومات اعتبروها مطلبا هاما : فمطلوب من الشاعر الملحمى - بصفة خاصة - أن تتوفّر له معرفة تكاد تكون موسوعية . وعلى أى حال كان هناك شك متزايد فيما يعد مجرد المعرفة والحكمة العملية ، وتأثر مثال الإنسان النبيل مع مطلب الكلية لكى يجرى استبعاد استعراض المعلومات ، واستخدام المصطلحات الفنية من مجموع الآداب . وصاحب النزعة الإنسانية والمستنير - من أمثال الشاعر ملتون - يُفسح المجال للإنسان النبيل المثقف ، باعتباره الشاعر المثالى .

(٤٥) « تأملات نقدية » (باريس ، ١٧٣٢) المجلد الأول ، ص ٢٤ وما بعدها

لقد كان الإنسان النبيل - أيضا هو الجمهور المثالي للأدب . وعندما استجاب النقاد للطبيعة الإنسانية العامة ، والإنسان في تجريده لم يكن لديهم في الأغلب إلا إنسان عصرهم ، إنسان الذوق ، الإنسان المتحضر الذي تعلّم على الكلاسيكيات ، وتدرّب منذ الطفولة على تمييز الجيد من السيئ ، وأصبح القارئ المثالي - في الممارسة - الإنسان الحديث ذا الوعي الذاتى المعتر لل غاية بمكانته السامقة فى قمة الحضارة ، وهو يزدري ألهمج ، بل يزدري حتى القدماء من أمثال هوميروس الذى احتقره الكثيرون ، لأنه صورّ نوزيكا فى الأسرة وهى تغتسل ، أو صور باتروكلوس وهو يطهى اللحم . وقد أوضح الكاتب الفرنسى فانلو الأمر بفظاظة : « إن أبطال هوميروس لا يشبهون السادة النبلاء المهذّبين ، وإن آلهة ذلك الشاعر هم حتى أقلّ من أبطاله ، وهم غير جديرين بالفكرة التى تكوّنت لدينا عن السيد النبيل المهذب »^(٤٦) . وهكذا ، فإن الجمهور الكلى المقترض أن ننشده بالفعل أصبح جمهورا محدودا ، ويزداد محدودية : إنه يستبعد العصور المظلمة ، وكذلك المجتمعات الهمجية فى العصر الواحد ، وفى داخل الأمم « المهذّبة » يستبعد أيضا حشد الناس والفقراء والأدنياء . غير أن هؤلاء النقاد - على حد علمى - لم يواجهوا المفارقة الخاصة بالجمهور الكلى والذوق الحق القاصر على جماعات مختارة قليلة جدا .

لقد كانت كل هذه المصاعب واردة فى مصطلح « الذوق » ، الذى كان النقطة المتبلورة للمفاهيم الجديدة التى وجهت الانتباه إلى الحالة الفردية لعقل

(٤٦) « رسالة عن اهتمامات الأكاديمية الفرنسية » (١٧١٤) بإشراف م . إديسوا (باريس) ص ١٠٣ .

القارئ أو المستمع . ومصطلح « علم الجمال » جاءنا من بومجارتن^(٤٧) ، لكن مصطلح « الذوق » أكثر قدما ، ويدل على التحول الأساسى نفسه . لقد جرى استبعاد مفهوم الجمال العام لصالح معيار فردى . والذوق يمكن أن نجده طوال القرن السابع عشر فى إيطاليا وفرنسا كمصطلح ، لكنه لم يصبح موضوع التنظير المتطور إلا فى أوائل القرن الثامن عشر^(٤٨) . ويعد الأب بوهور^(٤٩) ودوبو المؤلفين الرئيسيين اللذين بحثاه بالتفصيل . لقد حاول بوهور أن يوفقه مع العقلانية : « الذوق هو المحرك الأول ، أو لو طرحنا الأمر بطريقة أخرى لقلنا إنه نوع من غريزة العقل السديد ، الذى يعمل بسرعة أكبر ويقين أشد عن أى سلسلة من الاستدلالات »^(٥٠) . لقد كان الذوق عقلا أسرع ، إنه طريق مختصر لنتائج العقل . وأصبح الذوق عند دوبو « حاسة سادسة » ، أصبح غريزة لا عقلانية خالصة ، أصبح ملكة خاصة للعقل . وعلى أى حال - وبصفة عامة - رفض نقاد القرن الثامن عشر أن يعتنقوا مثل هذه النزعة المتطرفة المناهضة للعقلانية . وعادة ما سعوا إلى أن يوفقوا بين الذوق والحكم ، بل حتى

(٤٧) ألكسندر جوتليب بومجارتن (١٧١٤ - ١٧١٢) : فيلسوف ألماني يعد مؤسس علم الجمال كميدان خاص من ميادين البحث ومصطلح . وكلمة علم الجمال تعنى أصلا - عنده - علم الإحساس مقابل علم المنطق لدراسة المشاعر الجمالية الفاضلة . من مؤلفاته « علم الجمال » (١٧٥٠ - ١٧٥٨) - (المترجم) .

(٤٨) أوربد كرويتشه فقرة من لودوفيكو زويتشواو (١٦٢٢) فى « تاريخ فن الزخرفة الغربية فى إيطاليا » (بارى ، ١٩٤٦) ص ١٦٦ ، وقد اقتبس بورجرهوف رسالة كتبها جوى يزدى بالزك (١٦٤٥) فى « حرية الكلاسيكية الفرنسية » ص ١٤ . والرأى السائد على نطاق واسع من أن « الذوق » جاء من أسبانيا ، وخاصة من بالتزار جراثيان لا يمكن قبوله . انظر كارل يورينسكى : « بالتزار جراثيان ومدى الأدب فى هولندا » (هال ، ١٨٩٤) ص ٣٩ وما بعدها .

(٤٩) دومنيك بوهور (١٦٢٨ - ١٧٠٢) . أب من الجنويت ، وهو أديب ، ثم أصبح كبير النحاة فى عصره وأزد الأكاديمية الفرنسية فى تنقية اللغة الفرنسية . من مؤلفاته « شكوك بصدد اللغة الفرنسية » (١٦٧٤) - (المترجم) .

(٥٠) « طريقة التفكير السديد » (باريس ، ١٦٨٧) ص ٢٨٢ .

أن يجسّده في شكل ما . ولقد دافعوا عن الرأى القائل إن الذوق هو مكتسب وتلقائى معا ، فطرى ومُهمّذ فى الوقت نفسه ، « عاطفى » وعقلانى معا . لكن هذه التوفيقات للأضداد طرحت مشكلة ثبت أنها خطيرة بالنسبة للفروض الأساسية للكلاسيكية الجديدة التى تتطلب - فوق كل شىء - معيارا موضوعيا للقيمة والجمال .

لقد عرضنا للنظرية الكلاسيكية الجديدة بمصطلحات شديدة العمومية دون إدراج للفروق بالنسبة للأمم والمؤلفين والمراحل المتباينة لتطورها . وهذه النظرية حافلة بالتناقضات المثبوتة فى نسقها . وما حدث فى القرن الثامن عشر لا يشبه - بأى حال - تمردا موحدا رومانسيا أو سابقا على الرومانسية ، بل بالأحرى إن المسائل المفردة المثبوتة فى النظرية السائدة تم كشفها ، وقد دفع النقاد هذا الوضع أو ذاك إلى أقصى بُعد منطقى أو غير منطقى ، وتأسست النظريات التى لم تحافظ على الارتباطات بالماضى إلا بصعوبة ، وعلى نحو شكلى . وهكذا ، إذا ما تناولنا نظرية المحاكاة كمثال ، فإنه قد بُدِلَتْ عدة محاولات لإعادة طرحها ، وجعلها صالحة للتطبيق على نحو أكثر نسقية . وكتاب شارل باتو (٥١) « الفنون الجميلة مرفوعة إلى المبدأ نفسه » (١٧٤٦) هو أفضل صيغة معروفة عن محاكاة « الطبيعة الجميلة » كمبدأ عام لكل الفنون . وحتى الموسيقى باعتبارها « محاكاة للعواطف » اندرجت فى هذا المخطط . وقال باتو إن الغنائية هى أيضا محاكاة للعواطف والانفعالات ، وليست صيحة القلب (٥٢) .

(٥١) ناقد وعالم جمال فى القرن الثامن عشر . من مؤلفاته « الفنون الجميلة مرفوعة إلى مبدأ واحد » (١٧٤٦) -

(المترجم) .

(٥٢) باريس ، ١٧٤٧ ، ص ٢٤٦ ، ص ٢٤٩ ، ص ٢٥٥ .

غير أن نظرية المحاكاة انهارت ، من جهة تحت تأثير التحول إلى الأثر العاطفى للفن ، ومن جهة أخرى من خلال التأكيد المتزايد على التعبير الذاتى للفنان . وهذه القوة الإبداعية بالنسبة للفنان يمكن الاعتقاد بأنها شىء شخصى محض ، ضرورة للتعبير الذاتى ، غير أن التخيل الإبداعى عند الفنان فى تلك المراحل المبكرة جاءت وفق أنموذج عصر النهضة ، وتزايد تصورهما على أنها قوة إبداع عالم مستقل موازٍ أو مشابه للإبداع الفعلى . وهذه النظرة الشائعة فى عصر النهضة ردها شافيتسبرى ، وأصبحت واسعة الانتشار وذات تأثير فى ألمانيا . وقد سمحت بتطور الشعر التخيلى الخالص المعزول عن الواقع العادى ، والذى أصبح الملمح الأكبر للأدب الألماني بدءاً من كلويستوك إلى نوفالس وإ . ت . أ . هوفمان . ومن جهة أخرى اتضح وجود تحول جديد نحو النزعة الطبيعية فى القرن الثامن عشر . ويرتبط ظهور هذه النزعة ارتباطاً وثيقاً بانتصار النزعة التجريبية فى الفلسفة ، ونمو الروح العلمية ، وتزايد الوعى الذاتى للبيورجوازية التى تريد لحياتها أن يجرى تصويرها فى الفن . ولقد دخلت النزعة الطبيعية فى تحالفات عديدة مع النزعة العاطفية ، وقامت بعدة توفيقات مع الكلاسيكية . ولكن يمكن للمرء أن يقول إن قلة من أعظم الشخصيات فى القرن الثامن عشر فى كل من الأقطار الرئيسية الثلاثة - ديدرو ، دكتور جونسون ، لسنج - لديهم ميول طبيعية . وكثيراً ما تعرضوا لخطر تخفيف قبضتهم عن طبيعة الفن . وهذا الاتجاه الذى يوحد مثل هذه الشخصيات الظاهر تباينها فى الأقطار المختلفة يعاود الظهور بقوة متجددة فى سنوات ١٨٣٠ ، بعد الانهيار الفجائى للحركة الرومانسية .

فإذا انتقلنا إلى نظريات النظم^(٥٣) ، فإن الحدث الأكثر أهمية والواعد هو إعادة ميلاد النظرة العضوية للعلاقة بين الشكل والمحتوى . وهذه النظرة جاءت على نحو بطيء ، ولم يُجر تقبلها بأى حال من الأحوال على نحو شامل ، وربما يكون لهذا صلة بتحول الاهتمام من الفيزياء إلى البيولوجيا^(٥٤) . وهذه النظرة بارزة عند هررد وجوته وكل الرومانسيين الألمان ، ثم عاودت الظهور فى إنجلترا عند الشاعر كولردج . وأفضت النظرة العضوية إلى تقليل التحليل البلاغى الخالص للشعر ، كما أفضت إلى انهيار نظرية الجنس الأدبى . غير أن الأمر اقتضى وقتا طويلا قبل تأكيد تفرد العمل الفنى بمقتضى أى قرار ، فقد أتاحت النظرة العضوية ظهور نظرية جديدة للأجناس الأدبية على أساس التماثل مع الأجناس البيولوجية . وارتبطت النظرة العضوية بمفهوم التخيّل الإبداعى عندما جرى تصور الإبداع على أنه عملية لا عقلية مثل التكاثر أو النمو .

غير أن أقوى تغيير وأوضحه فى منتصف القرن الثامن عشر كان تحول الاهتمام النقدي إلى رد فعل الجمهور ، مما أفضى إلى تحلل الكلاسيكية الجديدة إلى النزعة الانفعالية والنزعة العاطفية . واليوم يجرى على نحو خاطئ توحيد هذا الاتجاه مع الحركة الرومانسية ، لقد كان هذا الاتجاه عاملا ثانويا عند الكتّاب الإنجليز والألمان ، ولم يكن سائدا إلا بين الكتّاب الفرنسيين ، ولقد حرّف

(٥٣) فضلت ترجمة كلمة Structure بالنظم فهو المقصود من ناحية التناسق بين الكلمات فى نسج متسق .
يراجع : أحمد مطلوب . « معجم النقد العربى القديم » . والشائع هو ترجمة الكلمة بالبناء (انظر د . محمد عنانى :
المصطلحات الأدبية الحديث) فقد أشار إلى ترجمتها بالبناء أو التركيب . وأشار د . مجدى وهبة فى (معجم مصطلحات
الأدب) إلى ترجمتها بالتركيب أو البنية ، ثم أشار فى فقرة تالية إلى ترجمتها بالنظم بعد أن رجع إلى نص للجرجاني .
(المترجم)

(٥٤) انظر : ماير ابرامس « النظائر الطرازية » (تراجع المقدمة) .

هذا الاتجاه الانتباه إلى التأثير الانفعالي للفن ، وأصبح هذا الاتجاه مدمرا للملمح العام للفن : استجابته للتأمل إذا ما جرى دفعه إلى أقصاه على يد كتاب من أمثال ديدرو أو السيدة دي ستال في البداية وبعض أصحاب النظريات في إنجلترا . لقد جرى توحيد الفن مع الإغراء وما هو بلاغى وحتى مع الانفعال الخالص . وهذا التباعد المتطاول للأوضاع الكلاسيكية الجديدة والنظريات نحو النزعة الطبيعية والنزعة الانفعالية والفن المتخيل تخيلا شديدا ، اقترن اقترانا لصيقا بعملية ذات أهمية كبرى في التاريخ وتاريخ النقد : بعث الإحساس التاريخي الحديث . ولا يجب - بكل بساطة - توحيد الإحساس التاريخي بالنزعة النسبية التاريخية . فالنزعة النسبية هي نفسها لا تفضى إلا إلى النزعة الشكلية العقيمة ، وإلى المبدأ القوى والقديم : « الذوق لا يحتاج إلى بيئة » ، بل يجب بالأحرى ، تحديد الإحساس التاريخي على أنه مركب من إدراك الفردية مع إحساس بالتغير والتطور في التاريخ . وهاتان الفكرتان تُكْمَل كل منهما الأخرى ، نظرا لعدم وجود فهم سديد للفردية التاريخية بدون معرفة تطورها بينما لا يوجد - من جهة أخرى - تطور تاريخي حقيقى يجاور سلسلة من الأفراد . وبطبيعة الحال لا يجب أن نفكر في الفردية على أنها قاصرة على شخص الشاعر ، بل بالأحرى مع الإحساس المتزايد بصدد الخصائص المميزة للبشر المختلفين في العصور المختلفة . بدأ الإحساس بالفردية وقيمتها يمتد أيضا إلى أنماط الفن : الخصائص المميزة القومية لتراث أدبي معارض لتراث أدبي آخر ، الخصائص المميزة لنمط من الدراما في تعارض واضح مع نمط درامى آخر . وأصبح هناك إدراك لتفرد الحقب المختلفة ، وأصبح « روح العصر » مصطلحا مستخدما في تحليل الخصائص المميزة النوعية لكل فترة متعاقبة في التاريخ .

وقد تزايدت دراسة الأدب فى سياق بيئته . ولا يمكن فهم الفردية ووصفها إلا فى سياق بيئة ما أو فى تعارض معها . وتزايد الانتباه فى القرن السابع عشر للظروف المناخية والجغرافية للأدب ، وتزايدت رؤية الأدب فى إطار الظروف الاجتماعية والجو الفكرى . وبدأ الناس مناقشة تأثير الثبات الاجتماعى والحرب والسلام والحرية والاستبداد على الأدب ، وبدأ يتشكل ببطء مفهوم الطابع القومى كعامل محدد فى الإبداع الأدبى .

وكان التطور - أو على الأقل الحركة والتغير فى الزمن - هو المفهوم المحورى ، ولأول مرة جعل هذا المفهوم المحورى كتابة التاريخ أمراً ممكناً . فقبل القرن السابع عشر كانت اليونان وروما تعدان على نفس المستوى لفرنسا أو إنجلترا تقريباً . وجرت مناقشة فرجيل وأوفيد وهوراس وحتى هوميروس كمعاصرين تقريباً . وكان هناك وعى واهن بهوة الزمن بين العصور ، وإن كان كل إنسان يعرف الوقائع الحقيقية للتعاقب الزمنى . وكانت جرثومة مفهوم التطور التاريخى قائمة فى فكرة التقدم التى يمكن الارتداد بها إلى عصر النهضة ^(٥٥) . غير أن فكرة التقدم نفسها ليست كافية لجعل التاريخ الأدبى الحلق ممكناً ، فهو لم يتضمن سوى نسق يتجه إلى نسق واحد من الكمال . بل هو بالأحرى مال إلى زيادة احتقار الماضى وطمس أى فروق سوى التحسن النسقى فى انتظام الوزن مثلاً أو فى نقاء الأداء . كما تفضمت الفكرة القديمة للتقدم الدائرى تقدماً وانهيئاراً محتملين ، مما لا يمكن التوفيق بينه وبين التنوع الفعلى للسيرورة التاريخية ^(٥٦) . والمفهوم الحديث للتطور لا يمكن أن يظهر

(٥٥) انظر بالنسبة للتقدم كتاب ج . ب . برى « فكرة التقدم » ، لندن ، ١٩٢٠ .

(٥٦) بالنسبة للتقدم الدائرى قارن إوارد سيرانجر : « نظرية الدورة الثقافية ومشكلة التدهور الثقافى » فى « دورة

الأكاديمية البروسية للعلوم ، برلين ، ١٩٢٦ ، وهناك الكثير فى هوبرت جيلو « نزاع القدماء والمحدثين فى فرنسا » ، باريس ، ١٩١٤ .

إلا عندما تأسست الآداب المستقلة والفردية والقومية وجرى تقبلها، إن إدراك تنوع أشكال التراث القومية المختلفة ومجراها من التطور لم يكن ممكنًا إلا عندما أعيد اكتشاف الأدب الماضي، وأعيد تقييمه بشكل جذري، وكان الكشف البطيء لكنوز الأدب والفولكلور في العصر الوسيط هو الذي كان يوسع الأفق الأدبي إلى ما يجاوز حدود التراث الذي انحدر من القديم الكلاسيكي إلى عصر النهضة. وهذا التراث الماضي الذي كان يقابل بالازدراء في الماضي، وبالتالي غير المكتشف بدأ يحظى بالتقدير، وكان هذا بتحفظ في البداية، ثم بحماس إلى درجة تمجيده على حساب الكلاسيكيات.

وقد اقترنت السيورة كلها اقترانا شديدا بانتشار وجهة نظر عندنا، الآن نسميها النزعة البدائية^(٥٧). وهذا المصطلح مُضلل إلى حد ما، لأنه لم يكن هناك سوى عدد قليل للغاية من النقاد يمكن وصفهم بأنهم يوصون بعودة فعالية للشعر البدائي. ويجب الإلحاح على أن «التاريخية» لعلم معين من الأدب جرى الشعور بها لمدة طويلة كمجرد تحديد وكعائق، ولم يكن المصطلح يُستخدم إلا كدفاع عن «أخطاء» الشعر القديم وانتهاكاته للقواعد. ولنطرح مثالا من الجدل الفرنسي عن النقص المفترض عند هوميروس للعبادات المهدبة الحديثة: لقد دافع لاموت عنه قائلا إنه «من السخف أن نلوم هوميروس على أخطاء اللياقة فهو لا يستطيع أن يصور شيئا لم يكن قد

(٥٧) بالنسبة للنزعة البدائية انظر ه. ن. فيرتشيلد «المتوحش النبيل»، نيويورك، ١٩٢٨، لويس هوتيني. «النزعة البدائية وفكرة التقدم في الأدب الشعبي الإنجليزي في القرن الثامن عشر»، بوليتور، ١٩٢٤، وعدة مقالات في أ. أو. فجوى «مقالات في تاريخ الأفكار»، بوليتور، ١٩٤٨.

ظهر بعد إلى حيز الوجود « (٥٨) ، ولم يصف السادة النبلاء لأنه لم يكن هناك سادة نبلاء فى ذلك الوقت . لكن هذا الدفاع الحار سرعان ما تغير إلى إدراك بوجود نوعين من الشعر : الشعر الطبيعى للعادات الفجة الهمجية والشعر الكلى القائم على مبادئ خالدة للذوق والمستمر فى اليونان وروما . ومعظم الأثرين والمؤرخين الأدبيين حتى فى أواخر القرن الثامن عشر يأخذون بمثل هذا المعيار المزدوج للشعر ، وهم لم يتخلوا عن إيمانهم بالمبادئ الكلاسيكية الجديدة ، لكنهم فى الوقت نفسه أعربوا عن تفضيلهم لما هو بدائى وشعبى وساذج ، بل وابتهاجهم بهذه الأمور . إن نزعة الإيمان بالقديم وتاريخ الأدب كانتا هوية ، ولم تكونا ترغمهم على الإقلاع عن قناعاتهم الأساسية . وعلى أى حال كانت هوية خطيرة نظرا لأن المزيد من المعجبين بالشعر البدائى تقبلوا معاييرهم الضمنية ، وشرعوا فى الانتقاص من قدر الأدب الحديث والكلاسيكى . ومن يسمون المؤمنين بالبدائية من الأسكتلنديين كانوا أول من أكدوا بشدة أن « العصور التى نسميها همجية هى أفضل العصور الملائمة للروح الشعرية » (٥٩) (هذا إذا ما تجاهلنا فيكو المنسى) . وكان هررد الذى تأثر بمبادراتهم هو الوحيد الذى نبذ النظرة الكلاسيكية الجديدة بالمرّة .

لقد انصبت كل هذه العناصر فى الكتابة الفعلية للتاريخ الأدبى ، وكان على الإحساس التاريخى ، أى الإحساس بالفردية والتطور ، أن يقترن بالروح المؤمنة بالقديم ، وأن يستخدم المواد التى تراكت فى القرون الماضية ، وأن يث فيها شعورا بالحاجة الملحة لعصرها وتطبيقه . فى البداية كانت معظم تواريخ

(٥٨) « مقال عن هوميروس » (باريس ، ١٧١٤) ص ٥٨ من المقدمة .

(٥٩) هوبويلير « رسالة علمية عن قصائد أوسيان » (لندن ، ١٧٦٣) ص ٣

الأدب مجرد تراكم معلومات خاصة بالسيرة وقوائم المؤلفات ومستودعات ضخمة من المواد الخام . وبقينا ، فإن الأعمال العظيمة لمؤرخي القديم من أمثال موراتورى^(٦٠) وتيرابوتشى^(٦١) فى إيطاليا وجماعة أتباع القديس بيند يكت ، التى أنتجت « التاريخ الأدبى لفرنسا » كانت أكثر من مجرد ذلك الأمر ، ولكن فى الوقت نفسه ظهر التاريخ القصصى الفعلى للأدب ، والذى كان له تخطيط نقدى فى العقل وطموح نقدى لإعادة تقييم الماضى . وبالرغم من أنه كانت لا تزال هناك عوائق هائلة له من جانب كم جامد خالص من التعليم القديم ، فإنه يبرز كتابان لهما دواعيهما وفروضهما المسبقة : « تاريخ الشعر الشعبى » (١٦٩٨) لجان ماريو كرسيمبنى ، وبعد هذا بسبعين عاما كتاب بعنوان « تاريخ الشعر الإنجليزى » (١٧٧٤ - ١٧٨١) لتوماس وورتن . ولكن حتى هذه الكتب كانت تلفيقات غير سهلة تدعو إلى القلق . ولا يستطيع الإنسان أن يتحدث عن تاريخ أدبى ناجح إلا فى أوائل القرن التاسع عشر مع بيوترك^(٦٢) والأخوين شلجل وفلمين سيسموندى^(٦٣) وإمبليانى جويديتشى ، لكن كان هذا انتصاراً لا يجب أن يجعلنا نتجاهل إعداده المحدد إبان القرنين السابع عشر والثامن عشر . ثم تراكمت المواد الصالحة للتاريخ الأدبى ، وحيث تم وضع الأساس الفكرى فى فكرة التطور وفى المفاهيم الجديدة للنقد .

(٦٠) لوفيفيكو أنطونيو موراتورى (١٦٧٢ - ١٧٥٠) . مؤرخ إيطالى . (المترجم) .

(٦١) جيرو لاموتيرابوتشى (١٧٣١ - ١٧٩٤) : مؤرخ إيطالى نشر « تاريخ الأدب الإيطالى » (١٧٧٢ - ١٧٩٣) (المترجم) .

(٦٢) فريدريك بيوترك (١٧٦٦ - ١٨٢٨) : فيلسوف وناقد ألمانى . من مؤلفاته « علم الجمال » (١٨٠٦) (المترجم) .

(٦٣) جان - شارل - ليونار سيسموندى (١٧٧٣ - ١٨٤٢) : مؤرخ وعالم اقتصاد سويسرى . من مؤلفاته « تاريخ الجمهوريات الإيطالية فى العصر الوسيط » (١٨٠٧ - ١٨١٨) ، « تاريخ فرنسا » (١٨٢١ - ١٨٤٤) - (المترجم) .

لقد كان التاريخ الأدبي أصلاً قاصراً أساساً على الأدب القومي ، لأن أحد دوافعه الرئيسية هو النزعة القومية ، ولكن كان هناك وعى متزايد بالآداب وأوجه النشاط الأدبية للأمم الأخرى . وبطبيعة الحال كان هناك بعض بقايا الجماعات المثقفة الإنسانية في مثل هذه الاستعراضات ، ففي فرنسا كانت هناك جماعة « البيبلوجرافيا الإنجليزية » (تأسست عام ١٧١٦) ، ولكن اقتصر الأمر معها على تقارير عن الكتب في اللاهوت والآثار . . . الخ . زيادة على ذلك ، فتحى الفرنسيون على الرغم من أنهم كانوا أكثرهم اكتفاءً ذاتياً من كل الأمم بدأوا في اكتشاف وجود الأدب الإنجليزي ، وهناك أهمية كبرى للغاية تُعزى عادة لبدايات هذا الاكتشاف . ولكن على المرء ألا ينسى أن الفرنسيين اكتشفوا إنجلترا عندما كانت تحكم رسمياً بالذوق الكلاسيكي الجديد ، وأنهم لا يملكون رؤية هذا من خلال منظور ذوقهم وذوق معاصريهم في إنجلترا . وهكذا نجد « أطروحة عن الشعر الإنجليزي » في « الصحيفة الأدبية » (١٧١٧) تنتهى ببحث التدنّى العام للأدب الإنجليزي . ويجب أن ينحني بريور^(٦٤) للافونتين ، وروتشستر^(٦٥) ودریدن يجب أن ينحني لبوالو ، وكتاب الكوميديا الإنجليزي يجب أن ينحني لمولير ، وحتى يجب على ملتون أن ينحني لفانلو^(٦٦) . ووجهة نظر فولتير إزاء الأدب الإنجليزي لا تكاد تكون مختلفة .

(٦٤) ماتيو بريور (١٦٦٤ - ١٧٢١) : شاعر وديبلوماسى إنجليزى ألف قصيدة طويلة فكهة هي « إلما أو تقدم العقل » (١٧١٨) - (المترجم) .

(٦٥) جون ويلموت روتشستر (١٦٤٨ - ١٦٨٠) . شاعر إنجليزى برع في الهجائيات وله « هجائية ضد البشرية » (١٦٧٥) - (المترجم) .

(٦٦) « الصحيفة الأدبية » ، العدد ٩ (١٧١٧) ، ص ١٥٧ - ١٦٤ ، ويُنسب هذا المقال لسانت - هيا سيث .

وهكذا نرى حوالى منتصف القرن الثامن عشر توترات للعقيدة الكلاسيكية الجديدة تنفجر بأقصى عنف وحدة . وعلى أى حال سيكون من الخطأ أن نعتقد أن إعادة التفسيرات المتنوعة والابتكارات هذه تسير وفق نظام منطقي أو زمنى . بل بالأحرى نجد كل هذه الأوضاع تكاد تتخذ فى وقت واحد ، ولم تبرز إلا ببطء شديد . لقد بلغ التعقد المريك للواقع حداً يجعلنا لا نلتقى به على نحو متسع إلا بتحليل النقاد الكبار والوثائق الهامة بشيء من التفصيل . وسوف نبدأ بفوليتز الذى يمثل المرحلة المتأخرة من الكلاسيكية الجديدة الفرنسية ، ثم ننتقل إلى النقاد العظام - ديدرو ، دكتور جونسون ، لسنج - الذين أعادوا التعبير عن الكلاسيكية الجديدة بمصطلحات جديدة . وسوف تسمح لنا الفصول المخصصة للنقاد الصغار فى فرنسا وإنجلترا وأسكتلندا وإيطاليا أن نلاحظ التيارات العامة للقرن ، قبل أن نستدير إلى الانقطاع الحاد عن الكلاسيكية الجديدة عند هرذر ، وإعادة التعبير عنها تعبيرا مختلفا تماما عند جوته وشيلر .

المصادر والمراجع

Besides the histories of aesthetics quoted above, J. E. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance* (New York, 1899) is still basic. The Italian version, *La critica letteraria nel Rinascimento* (Bari, 1905) contains additional material.

Seventeenth-century developments, mostly in England, are sketched excellently in J. E. Spingarn's introduction to *Critical Essays of the Seventeenth Century*, 3 vols. Oxford, 1908 - 09.

The rise of French neoclassicism is best described in René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, 1927; reprint 1951. For general treatment see Henri Peyre, *Le Classicisme français* (New York, 1942), with bibliography and discussion of the history of the word. "classic." E. B. O. Borgerhoff, *The Freedom of French Classicism* (Princeton, 1950) emphasizes *je ne sais quoi*.

On imitation see Richard Mckeon, "Imitation and poetry," in *Thought, Action, and passion*, Chicago, 1954.

On the Platonic tradition of idea see Erwin Panofsky, *Idea. ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren kunsttheorie*, Leipzig, 1924.

On genre theory see Irene behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst, vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert* (Halle, 1940) and Mario Fubini, "Genesi e storia dei generi letterari," in *Tecnica e teoria letteraria*, a volume of A. Momigliano, *problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, Milan, 1948.

On historicism see Friedrich Meinecke, *die Entstehung des Historismus*, 2 vols. munich, 1936.

On the rise of literary history see sigmund von lempicki, *geschichte der deutschen literaturwissenschaft bis zum ends des 18. jahrhunderts*, göttingen, 1920; rené wellek, *The Rise of English Literary History*, chapel hill, N. C., 1941 (with bibliography); and giovanni getto, *Storia delle storie letterarie (in Italy only)*, milan, 1942

(۲)

فولتير

يعد فولتير (١٦٩٤ - ١٧٧٨) خير ممثل للكلاسيكية الفرنسية في أواخر أيامها . ومن المؤكد أن هناك كتاباً آخرين يلخصون وضع التزمت الكلاسيكي الجديد على نحو نسقى أشد من فولتير المتقلب ، لكنه شخصية رئيسية في الأدب الفرنسي والفكر والحياة في القرن الثامن عشر ، وهو كاتب محبوب له مدى ومجال متسعان ، وهو بطبيعة الحال معروف على نحو أوسع ، وتجري مناقشته على نطاق أكبر عن أى من النقاد الذين كانوا معاصرين له ، حتى يبدو أن من الأفضل أن نبدأ به . وبجانب هذا له أهمية خاصة بالنسبة للعالم الناطق بالإنجليزية بسبب اهتمامه الشديد بالأدب الإنجليزي وتصريحاته العديدة عن شكسبير الجديرة بمعرفتها ومناقشتها وفهماها .

ولا يمكن وصف فولتير بأنه كلاسيكي جديد صارم ، وكل ما يفعله أنه يردد آراء القرن السابع عشر . إنه معارض شديد للروح الهندسية المتنامية والعقلانية المفرطة في نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر . وعلى أى حال شارك في بعض آراء حزب المحدثين ضد القدماء ، وقد اندهش أن بوالو^(١) وسير ولیم تمبل^(٢) قد أبديا صلابة كبيرة في عدم إدراك تفوق عصرهما على القديم الكلاسيكي^(٣) . ولقد صادق على هجمات لاموت^(٤) ضد الشاعر

(١) بوالو (١٦٣٦ - ١٧١١) : ناقد فرنسي تحدث عن مبادئ الشعر الفرنسي الكلاسيكي . له « فن الشعر » (١٦٧٤) - (المترجم) .

(٢) ولیم تمبل (١٦٢٨ - ١٦٩٩) : دبلوماسي وكاتب إنجليزي له « ملاحظات عن الأقاليم المتحدة » (١٦٧٣) - (المترجم) .

(٣) « الأعمال الكاملة » ، إشراف : مولان ، « عصر لويس الرابع عشر » ، المجلد ١٤ ، ص ٦٢ هـ .

(٤) أودار دى أنطوان لاموت (١٦٧٢ - ١٧٣١) . شاعر وكاتب مسرحي وناقد فرنسي ندد بالوحدات الثلاث في المسرح (المترجم) .

اليوناني هوميروس . وقد فضل - بصفة عامة - فرجيل ، ومع هذا أبدى تشككه فى الشعراء أصحاب المنظور الصارم كما عرضه دوييناك ولوبوسو^(٥) . ولم يكن فولتير قلقا أيضا فى الدفاع عن الشعر والنظم ضد العقلانيين من أمثال لاموت^(٦) ، الذى كتب بالفعل قصائد وتراجيديات نثرية ، وشاهد نهاية عصر الشعر على أنه شئ محتم بل وحتى مرغوب فيه . إننا نعتقد أن فولتير هو أكبر ممثل لحركة التنوير ، وكان بلاشك فخورا بإنجازات عصره فى نشر التسامح والعلم والفكر ، وساهم فى مثل هذا التقدم مساهمة كبيرة . ومع هذا فإنه لم يؤمن بالتقدم المتسق المستمر فى الحضارة أو فى الأدب بطبيعة الحال . بل بالأحرى شارك فى الرأى الذى يمكن وصفه بأنه تقدم دائرى . لقد آمن بأن البشرية قد مرت بأربعة عصور كبيرة من الازدهار : أثينا بركليز ، روما أوغسطين ، روما ليون العاشر ، باريس لويس الرابع عشر^(٧) . ولكن بين هذه العصور كانت هناك فترات انحطاط شامل أو عصور من الظلام المطبق ، وفى مجال الأدب كانت هناك عصور من الذوق الفاسد والبربرية . وكان فولتير على وعى تام بمدى اهتزاز قبضة الحضارة على الإنسانية . ويجب تفسير عنف بعض آرائه المتأخرة على أنها مشاعر مستثارة لرجل عجوز يرى فيضانا جديدا من البربرية يتدفق .

(٥) المرجع السابق ، « القاموس » : الملحة ، المجلد ١٨ ، ص ٥٦٨ وعن لوبوسو انظر : « قائمة غالبية الكتاب الفرنسيين » ، المجلد ١٤ ، ص ٩٦ . وعن لاموت انظر المجلد ٨ ، ص ٣١٧ (المؤلف) .

ورينيه لوبوسو (١٦٣١ - ١٦٨٠) : مؤلف فرنسى عرض موازنة بين فلسفة ديكارت وفلسفة أرسطو . وله « بحث فى القصيدة الملحية » (١٦٧٥) - (المترجم) .

(٦) المرجع السابق ، المجلد الثانى ، ص ٥٢ تصدير مسرحية (أوبيب) ، ١٧٢٠ ، المجلد ٢٣ ص ٣٤٧ : « معرفة جماليات الشعر وأشكال تصوره » .

(٧) المرجع السابق ، « عصر لويس الرابع عشر » ، المجلد ١٤ ، ص ١٥٥ .

وبما لا شك فيه أن ذوق فولتير قد تشكل فى جانبه الأكبر من قبل عندما وصل إلى إنجلترا فى عام ١٧٢٦ ، إضافة إلى ذلك فإن سنوات إقامته فى إنجلترا (١٧٢٦ - ١٧٢٨) ذات أهمية كبرى فى توسيع أفقه الأدبى والكتابة الفعلية فى النقد . ومن المؤكد أن فولتير تعلّم أن يقرأ الإنجليزية على نحو رائع ، وإن كان يمكن الشك فى أنه تحدث بها أو كتب بها على نحو جيد . لقد التقى بالعديد من الشخصيات الأدبية التى كانت مشهورة آنذاك فى إنجلترا - بوب ، سويت ، إدوارد يونج ، كونجراف ... إلخ - وتردد كثيرا على المسرح فى لندن من جهة ليتعلم الإنجليزية ، ومن جهة أخرى ليتعلم شيئا عن الدراما الإنجليزية . ولقد شاهد مسرحيتى « يوليوس قيصر » و « هاملت » لشكسبير ، إن لم نقل إنه شاهد أيضا « كاتو » لأديسون وعددا من الكوميديات . وفى إنجلترا كتب بحثه « مقال عن الملحمة الشعرية » ، وقد نشر بأصله الإنجليزية الذى كتبه هو بعنوان « مقال عن الشعر الملحمى للأمم الأوربية من هوميروس إلى ملتون » عام ١٧٢٧ ، وبطبيعة الحال لم يكن هذا البحث تاريخا للملحمة ، لكنه أفاد أساسا بالنسبة لغرض مباشر ، لقد كان البحث دفاعا عن ملحمة فولتير نفسه ، وهى ملحمة « هنرياد » التى كان يعدّها آنذاك ، والتى كان قلقا بشأنها حتى يحصل على اشتراكات وتبرعات الإنجليزية . لقد كانت ملحمة « هنرياد » محتاجة إلى دفاع ضد القواعد الكلاسيكية الصارمة مثل تلك التى وصفها لوبوسو ، نظرا لأنها اختارت بطلا تاريخيا لا أسطوريا (هنرى الرابع) ، ونظرا لأنها لم تستخدم آلات خداع مسرحية وثنية . وقد عارض فولتير الكلاسيكيين عندما قال إن الملحمة الحديثة يجب أن تكون مختلفة عن الملحمة القديمة . وأراد أيضا أن يسبق أى مقارنة غير مفضلة بين عمله هو (هنرياد) و (الفردوس المفقود) للشاعر ملتون بقوله إن الملحمة الفرنسية يجب أن تكون

مختلفة عن الملحمة الإنجليزية . وتأسس دفاعه على تفرقة وجدها عند برو (٨) وسانت إفرمون (٩) : هناك جماليات جوهرية وجماليات اصطلاحية ، والقواعد قائمة على الحس العام المشترك والعقل الكلى والقواعد التى هى مجرد عادة ومحلية ، وآلات الخداع المسرحية محلية قائمة على الذوق القومى . ورسوم فولتير آنذاك تخطيطا قصيرا لتاريخ الشعر الملحمى ، وهو سطحى من حيث تاريخ ، لكن دعا فيه إلى استقلال الآداب الحديثة عن الآداب الكلاسيكية بالإشارة إلى الهوة العميقة فيما يتعلق بالتغييرات الاجتماعية والتكنولوجية بين الحضارتين ، والتفرقة بين أشكال التراث القومى الحديثة الرئيسية . ولم يوجه فولتير انتباهه إلى دانتى أو أريوستو (١٠) (وقد أبدى فولتير إعجابه بأريوستو ، لكنه استبعده من نطاق الملحمة) ، ولم يتناول بشيء من التفصيل سوى تريسينو (١١) وتاسو (١٢) وكاموش (١٣) وأرثيليا (١٤) وملتون . ورغم أن معلوماته عن كاموش وأرثيليا

(٨) شارل برو (١٦٢٨ - ١٧٠٣) : مسئول فرنسى عن المبانى الملكية ، وهو عضو الأكاديمية الفرنسية منذ ١٦٧١ ، وعارض الناقد بوالووقف فى صف الحداثة فى النزاع بين القدماء والمحدثين . (المترجم) .

(٩) شارل دى سانت نغيس سانت - إفرمون (١٦١٣ - ١٧٠٣) : ناقد فرنسى أمضى أكثر من نصف عمره فى المنفى فى لندن وهو خبير فى أمور الذوق الأدبى (المترجم) .

(١٠) لوفيفيكو أريوستو (١٤٧٤ - ١٥٣٣) : شاعر إيطالى كتب الملحمة وهو يعد المعبر عن عصر النهضة الإيطالية وله سونيتات شعرية بالإيطالية - (المترجم) .

(١١) جيان جيوز جيو تريسينو (١٤٧٨ - ١٥٥٠) : كاتب ويبحث إيطالى دعا إلى لغة إيطالية بتوحيد اللهجات وكتب التراجيديات والشعر الملحمى (المترجم) .

(١٢) توركواتو تاسو (١٥٤٤ - ١٥٩٥) : شاعر إيطالى من مؤلفاته « القدس حرة » (١٥٨١) - (المترجم) .

(١٣) كاموش (حوالى ١٥٢٤ - ١٥٨٠) : شاعر برتغالى يقال إنه عاش فى المغرب ، كتب ملحمة عن التاريخ البرتغالى وله سونيتات ومراثى ومسرحيات كوميدية (المترجم) .

(١٤) ألونسو دى أرثيليا (١٥٣٣ - ١٥٩٤) : شاعر ملحمى أسباني كتب ملحمة « الأروكانا » ، وهى أشهر ملحمة أسبانية فى عصر النهضة وأول ملحمة عن أمريكا عندما جرى إرساله للاشتراك فى إخماد تمرد قبائل الأروكانا (المترجم) .

ثانوية^(١٥) ، فإن مدى الملاحظات التي أبدتها جلية آنذاك ، وتناوله للتون (وكان حذرا كي لا يعادى مضيفيه) جديد بالتأكيد بالنسبة لفرنسا ، حيث أقرّ بالذوق المختلف . وقد بدأ فولتير مناقشته بقوله : « إذا كان اختلاف العبقريّة بين أمة وأخرى قد ظهر حقا في ضوءه الساطع ، فقد ظهر هكذا في « الفردوس المفقود » للتون ، ثم يسلم بأنه « أبعد ما يكون عن الاعتقاد بأنّ على الأمة من الأمم أن تحكم على إنتاجها بمقياس أمة أخرى »^(١٦) ، وفي الطبعة الفرنسية المتأخّرة التي ظهرت عام ١٧٢٣ ، يناشدنا فولتير التركيز على أهمية معرفة الآداب الأخرى ، غير أمة الفرد ومعرفة الفروق في الذوق القومي الذي يجب تقبله كأمر واقع . يقول : « من المستحيل على أمة بكاملها أن تخطيء في مسائل الوجدان ، وتكون مخطئة في شعورها بالابتهاج »^(١٧) . وقد أشاد بعض الباحثين^(١٨) بدراسته « مقال عن الشعر الملحمي » على أنه بداية الأدب المقارن ، وأنه بداية النسبية النقدية الحقّة والتسامح . ولكن في ضوء كتابات فولتير المتأخّرة ، فإنّه يبدو أن المشكوك فيه أن يزعم مثل هذا الوضع ، لأنّه لم يكف إطلاقا عن فكرة الذوق الكلي الشامل الواحد . كما أنه يبدو أن الأمر يدعو إلى التساؤل ما إذا كانت التزعة النسبية الكلية هي على هذا القدر الكبير

(١٥) يقول جوزيف ووتون في طبعته عام ١٧٩٧ لأعمال الكسندر بوب (المجلد الخامس ، ص ٢٨٤) إن إدموند بلادن ، وهو خال وليم كوانز أعطى فولتير كل المعلومات عن كاموش . وقد خلط وورتون بين وليم بالدين ومارتن بالدين على نحو ما أشار تشورتون ج كوانز في « فولتير ومونتسكيو وروسو في إنجلترا » (لندن ، ١٩٠٨) ، ص ٦٦ .

(١٦) « مقال عن الشعر الملحمي » (لندن ، ١٧٢٧) ص ١٠٩ .

(١٧) « الأعمال الكاملة » ، « مقال عن الشعر الملحمي » ، المجلد الثامن ص ٣١٨ .

(١٨) إرنست مريان - جناسست . « فولتير وتطور فكرة الأدب العالمي » ، « مجلة البحث العلمي الروماني » ، العدد ٤٠ (١٩٢٧) ص ١ - ٢٢٦ .

من التقدم فى وجهة النظر الكلاسيكية الجديدة ، وبطبيعة الحال لا يكاد يوجد إمكان وجود أدب مقارن حقيقى فى ملاحظات فولتير على الملاحم المختلفة السابق مناقشتها أو على اختلافات الذوق القومى وهو موضوع تناوله سانت - أفرمون وكثيرون آخرون قبله .

ومع ذلك فإن فولتير أصبح فى إنجلترا بالفعل أكثر انفتاحاً من الناحية العقلية ، وأبدى اهتماما بالأدب الإنجليزى . وقد نُشرَ له أيضا « رسائل متعلقة بالأمة الانجليزية » فى ١٧٣٣ ، على حين أن الأصل الفرنسى أعاد تسميته « رسائل فلسفية » قد ظهر بعد عام . ولا نحتاج إلى مناقشة أهمية الكتاب فى تاريخ الفكر الفرنسى ، غير أن مناقشات الأدب الإنجليزى تمت إلى مجالنا . ومفتاح الموضوع قائم فى تشخيص شكسبير : « يتمتع شكسبير بعبقريّة مثمرة قوية . لقد كان طبيعيا وجليلا ، ولكن ليس لديه الكثير - ولو إشارة واحدة - من الذوق الحسن ، كما أنه لم يعرف قاعدة واحدة من الدراما » . وإن نفوذ شكسبير هو نتيجة انهيار المسرح الإنجليزى بالرغم من وجود « مناظر جميلة ونبيلة ومخيفة فى المسرحيات الهزلية المخيفة لدى هذا الكاتب ، التى أطلق عليها اسم تراجيديا » (١٩) . وقد أدرج فولتير قائمة بأشد « أشكال العبث » وضوحا عند شكسبير : فديدمونة بطلة مسرحية « عطيل » تتحدث بعد مصرعها ، وهناك حفارو القبور فى مسرحية « هاملت » ونوادير الإسكافيين الرومان فى المنظر نفسه مع بروتس وكاسيوس . غير أن فولتير يريد أيضا أن يعرض بعضا من جماليات شكسبير ، ويطرح ترجمة فرنسية لعبارة هاملت الشهيرة : « إما أن تكون أو لا تكون » على النحو التالى :

(١٩) « رسائل متعلقة بالأمة الإنجليزية » ، إشراف · هوبيللى (١٩٢٦) ص ١٢٥ .

« يجب - بمغالة - الاختيار والانتقال في التو ،

من الحياة إلى الموت ، أو من الوجود إلى العدم ... » (٢٠) .

ثم يقتبس في ترجمته الفرنسية كلاما للشاعر دريدن ، ويعلق عليها قائلا :
« إن هذه الفقرات المنفصلة هي التي أعلى الإنجليز من شأنها . وإن أجزاءها
الدرامية - ومعظمها له طابع همجي ، وبدون لياقة ، وبدون ترتيب أو احتمال -
تبعث مثل هذه الومضات المتألقة خلال هذه الكآبة من حيث هي على
الدهشة والذهول » (٢١) . لقد كان أديسون (٢٢) الكاتب الأول الذي يكتب
تراجيديا منتظمة هي « كاتو » ، لكن فولتير يعترض على مكيدة الحب
وبرودتها العامة . ويخلص فولتير إلى أن « الإنسان قد يعتقد أن الإنجليز قد
تشكلوا على نحو لا يتج إلا جماليات غير منتظمة . وإن الوحوش المتألقة عند
شكسبير تعطى بهجة أكبر لا متناهية عن الصور المتسمة بحسن التمييز لدى
المحدثين . ومن ثم فإن العبقرية الشعرية للإنجليز تشبه شجرة متفرعة رعتها يد
الطبيعة تلقى بالآلاف الأفرع كيفما اتفق وتمت بتفاوت ، ولكن بقوة كبيرة .
وهي تموت إذا ما حاولتم أن ترغموا الطبيعة ، وتقوموا بتشذيبها وتقليمها
بالطريقة عينها مع أشجار حديقة مارلي » (٢٣) . والمقارنة نفسها سرعان ما
يجري عكسها لصالح الشجرة غير المشدبة .

(٢٠) المصدر السابق ص ١٢٩ - ١٣٠ .

(٢١) المصدر السابق ص ١٣٢ .

(٢٢) جوزيف أنيسون (١٦٧٢ - ١٧١٩) . شاعر وكاتب درامي وكاتب مقالات إنجليزي ، عُرف بقئه باحث
كلاسيكي ، وقد منّك مسرحيته « كاتو » عام ١٧١٣ ، ولات نجاحا باهرا (المترجم) .
(٢٣) ص ١٣٤ .

ومناقشة الكوميديا الإنجليزية أقل في الأهمية بكثير . ويبدو أن فولتير يعجب بويتشرلي^(٢٤) على الرغم من أن تلخيصه لمسرحية « التاجر الصريح » تركّز على عبث المكيدة ، وعرضه لمسرحية « الزوجة الريفية » تركّز على تجسيم الموقف . ثم يلقى ويتشرلي ثناء على أنه « رجل العبقرية » و « الشاعر الكبير » ، وأنه تصوير « لخياله المشعّ » . ويترجم فولتير جزءاً من « إله الغابة ضد البشرية » . والفصل نفسه يعطى سرداً فاتراً لـ (٢٥) . والفصل التالي يعطى بعض الثناء المتحمس لبتلر^(٢٦) وسويفت^(٢٧) وبوب . ولا يستهجن فولتير إلا الفطنة المحلية عند بتلر ، لكنه يفضل سويفت على رايبليه^(٢٨) ويسميه على نحو عرضي « إنّه رايبليه في مشاعره ، وهو يُكثر من أجمل صيحة » . ويقول إن الأوزان الشعرية عند سويفت لها ذوق متفرد ويصعب محاكاتها - وهو حكم سوف يدهش أولئك الذين لا يتذكرون سوى « حجرة لبس السيدة » أو « تقدم الحب » . والثناء الأكبر هو من نصيب الشاعر الكسندر بوب « إنه في رأيي أشد الشعراء روعة وصواباً ، وفي الوقت نفسه هو أشدهم تناغماً على نحو لم يسبق للإنجليترا أن أنجبت مثله . لقد رنّم الأصوات الخشنة في البوق

(٢٤) وايم ويتشرلي (١٦٤٠ - ١٧١٦) : كاتب مسرحي إنجليزي . من مسرحياته الكوميدية « الحب في الغابة أو متنزّه سانت جيمس » (١٦٧٢) - (المترجم) .

(٢٥) إنموند ووار (١٦٠٦ - ١٦٨٧) . شاعر إنجليزي ، كان زعيماً في مؤامرة عُرفت باسم « مؤامرة ووار » للاستيلاء على لندن لصالح شارل الأول . ويمتاز شعره بالبساطة المصقولة . (المترجم) .

(٢٦) صمويل هوببيراس بتلر (١٦١٢ - ١٦٨٠) . كاتب مسرحي إنجليزي (المترجم) .

(٢٧) جوناثان سويفت (١٦٦٧ - ١٧٤٥) : كاتب إنجليزي ، وهو الكاتب الرئيسي لحزب المحافظين ، واشتهر بكتابه « رحلات جلفر » (١٧٢٦) - (المترجم) .

(٢٨) فرانسوا رايبليه (حوالي ١٤٨٣-١٥٥٣) : كاتب فرنسي ، وهو روائي اشتهر بهجائياته (المترجم) .

الإنجليزى ، وحولها إلى النبرات الناعمة للقلوب « (٢٩) . ثم ترجم فولتير مقطعا من « اغتصاب القفل » (٣٠) . واستنتج - بتأملات - يُخسد عليها - الاحترام الذى يلقاه رجال الأدب فى إنجلترا (٣١) .

غير أنه مع مرور السنين ازداد رأى فولتير فى شكسبير بعدم تفضيله . ولا يمكن للإنسان أن يقول إنه غير رأيه بالفعل ، فالفروض الأساسية ظلت كما هى ، غير أن النعمة أصبحت أكثر حدة ، بل حتى أكثر مرارة ، وقلّ الإقرار بالجماليات وندرت . وعلى الإنسان أن يضع فى حسبانته الظروف : ففي « رسائل فلسفية » شعر فولتير بأنه مكتشف ، وفى ١٧٧٦ عندما أصبحت هجائياته أكثر عنفا ، شعر بأنّ الذوق الفاسد قد انتصر فى فرنسا ، وأن مواطنيه يفضلون الآن شكسبير على كورنى وراسين ، هذا إذا لم نتحدث عن تراجيديا فولتير نفسه . وهناك رسالة تشرح هذا بأمانة تامة على النحو التالى : « إن ما يخيف هو أن الوحش له حزب فى فرنسا : وحتى يمكن استكمال معيار السكينة والرعب فإننى أنا الذى كنت منذ فترة طويلة أول من تحدث عن هذا الشكسبير . لقد كنت أنا أول من أظهر للفرنسيين بعض اللالىء

(٢٩) المصدر السابق ص ١٥٩ .

(٣٠) قصيدة للشاعر يوب نشرت عام ١٧١٢ ، ثم جرى التوسع فيها إلى خمسة مقاطع ، ونشرت كاملة عام ١٧١٤ (المترجم) .

(٣١) هناك عمل مبكر لفولتير يلقى كثيرا من الضوء على آرائه النقدية فى الأدب الإنجليزى : قصيدة « معبد النوق » (١٧٢١ - ١٧٢٣) وهى تصور جحيماً ممثلاً بالملقنين والفلاسفة ، وفيها مظهر فيه لاموت و ج . ب . روسو وفونتنتل . ثم بالقرب من معبد النوق ، ترى باسكال ورايبليه ومارو ويابل الذين يجب أن يتطهروا من آثامهم . وأخيرا لا يحتوى الفرديس إلا على ثمانية مؤلفين هم : فانون ، بوسويه ، كورنى ، راسين ، لافونتين ، بوال ، موابير ، كيتو . (المؤلفات ، المجلد الثامن ، ص ٥٤٩ وما بعدها) .

التي وجدتها في روث الهائل . ولم أكن أتوقع - آنذاك - أنه سيأتي اليوم الذي أساعد فيه على أن تطأ الأقدام تيجان كورنى وراسين ، لكى أزين جبين ممثل مسرحى همجى » (٣٢) .

وأكبر إدانة شديدة لشكسبير هى الرسالة الشهيرة الموجهة إلى الأكاديمية الفرنسية التى قرأها دالمبير (٣٣) فى الاحتفال بالقديس لويس يوم ٢٥ أغسطس ١٧٧٦ (٣٤) ، وكان غضب فولتير - آنذاك - قد فاض بسبب الترجمة الجديدة لشكسبير ، والتى قام بها لونورنيير ، والثناء الشديد على شكسبير فى الخطاب الافتتاحى الرسمى الموجه إلى الملك لويس السادس عشر ، الذى كان هو وكاترين العظمى إمبراطورة روسيا وملك إنجلترا من بين الحاضرين . ومنهج فولتير فى الهجوم منهج مزدوج : ففى جانب يتألف - بشكل أو بآخر - من ترجمات حرفية لما يعده فقرات فجّة وفاحشة عند شكسبير : المنظر الأول من مسرحية « عطيل » ، وإياجو يوقف والد ديدمونة ، ويخبره بالفاظ فجّة أنها فرّت مع زيجى ، والحمال فى « مكبث » ، وتودّد هنرى الخامس لكاترين ، والتلاعب اللفظى الذى يقوله الخدم فى استهلال مسرحية « روميو وجوليت » ، والمنظر الأول فى مسرحية « الملك لير » عندما قدم دوق جلوشستر ادموند على أنه ابنه غير الشرعى ، والنكات التى ألقيت عن كيفية إنجابهِ . ويسرد فولتير حتى التفاصيل عندما تبدو لذوقه أنها « منحطة » على نحو مؤكد ، مثل حديث الجنود فى استهلال مسرحية « هاملت » . وردّا على سؤال برناردو : « هل لديه حارس ممتاز ؟ » يقول

(٣٢) المصدر السابق ، رسالة إلى دار جنتال ، ١٩ يوليو ١٧٧٦ ، ص ٥٠ ، ص ٥٨ .

(٣٣) جان لورون دالمبير (١٧١٧ - ١٧٨٣) ، فيلسوف ورياضى فرنسى ساهم فى تقدم علم الفلك والميكانيكا الديناميكية (المترجم) .

(٣٤) المصدر السابق ، المجلد الثلاثون ، ص ٣٤٩ وما بعدها .

فرانشيسكو : « لا فأر يتحرك » و يترجم فولتير الذى أصيب بصدمة هذا النص على النحو التالى : « أنا لا أسمع فأرا يتقافز » وهو غاضب بصفة خاصة ، لأن اللورد كيمز ^(٣٥) الذى فضل هذه الكلمات على كلمات ضابط عند أجامنون فى مسرحية « إيفيجنيا » لراسين : « الكل نائم ، وكذلك الجيش والرياح ونبتون » ، ويعلق فولتير قائلا : « نعم يا سيدى ، إنَّ جنديا يمكنه أن يرد على هذا النحو فى حراسة أحد المنازل ، ولكن ليس على المسرح أمام الشخصيات البارزة فى الأمة والذين يعبرون عن أنفسهم بنبالة ، والذين يجب عليه أمامهم أن يعبر عن نفسه بالطريقة نفسها » ^(٣٦) .

والمنهج الثانى هو منهج برع فيه فولتير : الاستعراض الفكاهى الذى يعيد من جديد محتويات مسرحيات شكسبير خاصة مسرحية « هاملت » ، والذى يبدو فى تلخيصه على أنه قصة قتل محالة بدون مقتضى أو عقل ^(٣٧) . وهذه النتيجة تبدو واضحة : إن شكسبير ليس سوى « مهرج قروى » ، « وحش » ، « متوحش سكير » ، « سقاء يحمل ماء » . ولكن سيكون من الخطأ اعتقاد أن فولتير قد نسى تماما الثناء الذى كاله له ، فهو دائما ما يتمسك برأيه القائل إن شكسبير : « جميل ، وإن كانت له طبيعة متوحشة جدا » ، ولا يعرف انتظاما ،

(٣٥) « عناصر النقد » (الطبعة التاسعة ، انديره ، ١٨١٧) المجلد الثانى ، ص ٣١١ (المؤلف) .

واللورد كيمز هو هنرى هوم (١٦٩٦ - ١٧٨٢) قانونى وفيلسوف اسكتلندى مؤلف « مدخل إلى فن التفكير » (١٧٦١) ، « عناصر النقد » (١٧٦٢) - (المترجم) .

(٣٦) « المؤلفات » ، رسالة إلى الاكاديمية الفرنسية ، ١٧٧٦ المجلد الثلاثون ، ص ٣٦٣ وهناك عبارات مشابهة فى « القاموس » : مادة « الفن الدرامى » ، المجلد ١٧ ص ٢٩٢ ، نبذة من الجازيت الأدبية ، ٤ أبريل ١٧٦٤ ، العدد ٢٥ ص ١٦١ .

(٣٧) المرجع السابق ، « بدءا لكل أمم أوروبا » ١٧٦١ ، المجلد ٢٤ ص ١٩٣ - ٢٠٢ .

ولا ديكورا ، ولا مناظر ، والذي يمزج الوضاعة بالعظمة ، والمالجن بالمرعب ، « إنها تراجيديا مشوشة مع وجود مئات من أشعة النور » (٣٨) . ويمثل له شكسبير دائما عبقرية فجأة من الطبيعة في بدايات الفن . وعندما كتب فولتير مقارنة الأخيرة بين كورنى وراسين ، كانت في ذهنة مقارنة سكالجر بين هوميروس وفرجيل . لكنه يلمح أيضا إلى شكسبير : « كورنى ليس له مثل مثل شكسبير ، وهو كله عبقرية مثله ، غير أن عبقرية كورنى أكبر من شكسبير على نحو أن عبقرية الإنسان النبيل أعظم من عبقرية إنسان من عامة الشعب ولّد وله نفس العقلية » (٣٩) ، والجدال النهائي الذي لا بد أنه لاح لفولتير أنه بلا إجابة على الإطلاق هو الرأى القائل إن شكسبير لا يحظى بالإعجاب إلا محليا : « لقد كان وحشا توفر له قدر من الخيال . لقد كتب أياتا عديدة سعيدة : غير أن مؤلفاته لا يمكن أن تحظى بالإعجاب إلا في لندن وفي كندا . وليس من العلامات الطيبة بالنسبة إلى ذوق أمة من الأمم إذا كان ما تُعجب به لا يحظى بالاستحسان إلا محليا . ولم يحظ أى عمل لشكسبير على الإطلاق بالتمثيل على أى خشبة مسرح أجنبية . لكن التراجيديات الفرنسية حظيت بالتمثيل في كل عاصمة من عواصم أوروبا من لشبونة إلى سانت بطرسبرج ، ويجرى تمثيلها من حدود المحيط القطبي الشمالى إلى البحر الذى يفصل أوروبا عن أفريقيا . ودعوا هذا الشرف نفسه يحدث لعمل واحد من أعمال شكسبير ، وحيث سنكون قادرين على الدخول فى جدال » (٤٠) .

(٣٨) المرجع السابق ، « رسالة إلى يوليو » ١٥ يوليو ١٧٦٨ ، ص ٤٦ ، ص ٨٠ .

(٣٩) المصدر السابق ، « ملاحظات على يوليو قيصر » ، المجلد السابع ص ٤٨٦ .

(٤٠) المصدر السابق ، « رسالة إلى الأكاديمية الفرنسية » ١٧٧٨ ، المجلد الثامن ، ص ٣٣٠ .

والأمر يقتضى جهدا كبيرا من التعاطف حتى لا نبذ الكثير من هذا النقد على أنه نقد كله عبث . إن الجدال الأخير يدحض فولتير بكل يقين تماما اليوم ، إننا نرفض أن نقلق بشأن الوضاعة ، بل وحتى الفُحش ، ونحن نسمع بكل سهولة باستحاليات الحبكة والموقف . وأقل شيء هو أن تفكر فى السبب الذى يجعل فولتير متضايقا للغاية بسبب « الفأر المثير » . وبعد كل شيء ، فإن الجنود يتحدثون بين أنفسهم ، وليس الملك الذى قد يكون من ضمن النظارة المشاهدين .

وعلىنا أن نحاول أن نصف ذوق فولتير وآراءه وأحكامه المتباينة ، لكى نصل إلى شيء يشبه الفهم لرأيه بصدد شكسير . لم يكن فولتير مفكرا نسقيا أو حتى ناقدنا نسقيا . إنه يعتدّ بنفسه فيما يتعلق بقدرته على الحركة ، واستهجانه لمجرد التأملات الميتافيزيقية ، ورفضه أن يصبح متحذلقا ومملا . إنه لم تتوفر له أى نظرية فى الجمال ، والقليل الذى قاله عن مسائل علم الجمال العام تشير إلى نزعة فردية متطرفة . وهناك البداية الشهيرة لمقالته « الجميل » فى « القاموس الفلسفى » : « اسأل ضفدعا ، ما الجمال ؟ وسوف يرد إنه أنثاه الضفدعة »^(٤١) . ومع هذا فهو من الناحية الفعلية أبعد ما يكون عن اعتباره من أصحاب النزعة النسبية . إنه يلحّ على الذوق ، ويكره الحكم بمجرد القواعد . وبالنسبة للرأى المعروف للفيلسوف الفرنسى باسكال القائل : « إن من يحكم بالقواعد لهو أشبه بإنسان يخبر عن الوقت ، مستخدما ساعة مقارنة بإنسان ليست لديه ساعة » . فإن فولتير يردّ بجفاف : « فى مسائل الذوق فى الموسيقى والشعر وفن التصوير ، فإن الذوق يحتل مكانة الساعة : ومن يحكمون بالقواعد وحدها يحكمون حكما سيئا »^(٤٢) . مرة أخرى يلوح الذوق للوهلة

(٤١) المصدر السابق ، « القاموس » ، مادة « الجميل » ، المجلد ١٧ ، ص ٥٥٦ .

(٤٢) المصدر السابق ، « ملاحظات على باسكال » ، المجلد الثانى والعشرون ، ص ٥٢ .

الأولى شيئاً فردياً تماماً . وهناك فقرات عند فولتير توحى بمثل هذه النتائج . إنه يقول : « كلٌ وذوقه » ، « إننى لا أستطيع أن أقنع إنساناً أنه مخطئ إذا كان يشعر بالانزعاج » ^(٤٣) . ولكن من الناحية الفعلية لا يؤمن فولتير إلا بذوق كلى واحد ، وهو ذلك الذوق الذى وجد نماذجه فى القديم الرومانى ، وفى فرنسا فى القرن السابع عشر : « إن الذوق الحسن قائم فى شعور يقظ بالجمال بين الأخطاء ، وفى شعور يقظ بالأخطاء بين الجماليات » ^(٤٤) . إن على رجل الذوق ألا يحكم « إجمالياً » ، إنه جامع مختارات بالسليقة ، إنه جامع انتقائى للفقرات . وهذا هو السبب الذى جعل فولتير يستنكر الأعمال الكاملة (وقد استنكر المجلدات الاثنى عشر والخمسين لمولاند) . يقول : « إن هوس المحررين المشرفين الذين يجمعون كل شئ يشبهون الحفّاظ الذين يجمعون النفايات ، لكى يعبدوها ، ولكن مع هذا فإنه كما يحكم الإنسان على القديسين الحقيقيين بأفعالهم الطيبة ، على الإنسان أن يحكم على الأملعيات بأعمالهم الطيبة » ^(٤٥) .

وهكذا لا يمكن دراسة معظم مبادئ فولتير إلا بالرجوع إلى آرائه العينية الملموسة . ولكن لحسن الحظ ، فإنّ هذه الآراء عديدة ، وتغطى عددا كبيرا من المؤلفين لدرجة أن نظرة عامة تُبرّز بتأزر يدعو للدهشة . إن فولتير يتمسك بالتراث الكلاسيكى : « اللياقة ، الأدب ، الملاءمة » . « إن الكمال قائم فى معرفة كيفية تكييف أسلوب الإنسان مع الموضوع الذى يعالجه » ^(٤٦) . إن

(٤٣) المصدر السابق ، « خطاب إلى كوينج » ، يونيو ١٧٥٢ ، ص ٢٧ ، ٢٨ .

(٤٤) المصدر السابق ، « القاموس » : مادة « الذوق » المجلد التاسع عشر ، ص ٢٧٨ .

(٤٥) المصدر السابق : « رسالة إلى السيدة دى لافسليير » ١٧٧٦ ، المجلد الثلاثون ، ص ٢٢١ .

(٤٦) المصدر السابق : « أنواع الأسلوب » ، المجلد التاسع عشر ، ص ٢٥٠ .

الأسلوب والشكل وطريقة التعبير هي دائما حاسمة بالنسبة للحكم النقدي .
 « إذا ما جعلنا العواطف تتكلم ، فإن كل الناس تكاد تكون لهم الأفكار نفسها ،
 غير أن طريقة التعبير عنها تفرق إنسان الموهبة عن الإنسان الذى ليس لديه
 أى منها » (٤٧) . وأعاد فولتير تقرير العقيدة القديمة الخاصة بالمستويات
 الثلاثة للأسلوب . إن كل موضوع له مستواه : « الطبيعى » أو « المذهب »
 أو « الراقى » . والأسلوب الطبيعى ليس - بطبيعة الحال - أسلوب الهمجى أو
 المتوحش أو حتى الإنسان الطبيعى . إن البساطة هي بالضبط نتيجة التحضر ،
 وهذا الأسلوب يقترب بالوضوح والنقاء والسهولة . والهمج إنما نهضوا من
 الفجاجة بالطيران إلى الخذلقة والكلام الطنان مقارنة بعريضة القادم الجديد
 إلى باريس أو إسراف المحدث النعمة . وهكذا نجد أن فولتير هو عدو أى شيء
 « زخرفى » أو ما يسميه أى شيء « شرقى » . وهو يهاجم أوسيان (٤٨) ،
 واصطناع الكلام فى العهد القديم (٤٩) ، وواضح أن أسلوب كلام شكسبير
 يلوح له مجرد رطانة ، وكثيرا ما ترجم فولتير الشعر إلى نثر « لاختباره » ،
 ولإحداث تأثيرات كوميدية . وبساطة الأسلوب تعنى أيضا تجانس الأسلوب
 ووحدة الرشاقة : وهو رأى متضمن فى الإصرار الكلى على نقاء الجنس
 الأدبى واستقباح خلط الأساليب . وهو متحذلق للغاية ، بل وحاذق أيضا فيما
 يوجهه من انتقادات لغوية ، والاستخدام الجيد المعاصر هو وحده معياره .

(٤٧) المصدر السابق . تصدير إلى « ماريا من » : المجلد الثانى ص ١٥٦ - ١٦٦ .

(٤٨) ماكفرسون جيمس أوسيان (١٧٣٦ - ١٧٩٦) : شاعر أسكتلندى نشر « شذرات من الشعر القديم
 مجموعة من أعالى أسكتلندا » (١٧٦٠) - (المترجم) .

(٤٩) « المرجع السابق » ، « القاموس » : مادة « الفن والقديما والمحدثون » ، المجلد ١٧ ، ص ٢٣٦ - ٢٤٠
 والأمثلة على الكلام الطنان مستمدة من الإنجيل .

وحتى مولير ولافونتين وكورنى يجب قراءتهم بحذر . وينطبق معيار الجلاء أيضا على الشعر : « يجب أن يتّصف الشعر بالجلاء والنقاء الذى يتصف به النثر السليم للغاية »^(٥٠) . وهو يمدح بعض أبيات النظم بقوله : « كل الأفكار مترابطة ترابطا وثيقا ، والكلمات هى الكلمات الحقة ، وهى تكون جميلة فى النثر »^(٥١) .

لكننا سنسئ الظن بفولتير إذا اعتقدنا أنه يتقص من قدر الشعر ، فالشعر ليس من نافلة القول ، أو ليس شيئا مهجورا : « إن الشعر الذى لا يقول مزيدا وأفضل وأسرع من النثر يمكننا أن نقول عنه إنه نظم سيء »^(٥٢) . وهو فى تعليقه المتطور على مسرحيات كورنى أخضعها لنقد لغوى دقيق يبرز كل أمثلة الخذلقة على أنها رذيلة^(٥٣) . وهكذا ، فإن الوضوح هو المطلب الأول لكل من النثر والشعر : « إن أى نظم أو أى جملة تقتضى شرحا لا تستحق أن تشرح »^(٥٤) ، هذه هى عبارته الباعثة على الدهشة التى تلغى نصف أدب العالم ، النصف الذى يبدو أننا نحبه للغاية اليوم ، والذى ييئه شعراؤنا فى كل مسألة فى المجلات الصغيرة ، كما أن على الشعر أن يطبع نفسه على الذاكرة ، وبالتالي يتم فهمه بسهولة .

(٥٠) المصدر السابق : « ملاحظات على مسرحية بوليوكت لكورنى » ، المجلد ٣١ ص ٢٧٣ .

(٥١) المصدر السابق : « ملاحظات على رسالتين لهلفيتيوس » ، المجلد ٢٣ ص ٧ .

(٥٢) المصدر السابق : « ملاحظات » ، المجلد ٢٣ ص ٢٣ .

(٥٣) المصدر السابق : المجلد ٣١ ص ٢٢ ، رسالة إلى فوفنارج (١٥ أبريل ، ١٧٤٢) تدافع عن كورنى دفاعا حاراً . أنظر المجلد ٣٦ ص ٢٠٤ .

(٥٤) المصدر السابق : رسالة إلى ترسان ، ٢٢ مارس ١٧٧٥ : المجلد ٤٩ ص ٢٥٣ .

زيادة على ذلك ، فإن فولتير يدرك الأساليب الأرقى ، ففوق الأسلوب الطبيعي يظهر الأسلوب الأنيق القائم - دائما - على الانتقاء ، وهو نتيجة الدقة والاتقان ويعد فرجيل وراسين سادة الفصاحة وأعظم الشعراء . إن الشعر ليس مجرد نثر إيقاعي ، وهكذا يستهجن فولتير قصيدة النثر التي طرحها لاموت ، واستهجن تسمية فانلون ملحمة الثرية « تليماك » قصيدة ^(٥٥) . إن القافية ليست قيّدا ، بل هي بالأحرى ترغم الشاعر على أن يفكر بدقة أكبر ، وأن يعبر عن نفسه بصواب أشد ^(٥٦) . وهو يكرر القول ، إن الشعر هو « موسيقى النفس » ^(٥٧) ، وفي الممارسة يؤكد على صفات رخامة الصوت في النظم . ولهذا يعرف أن ترجمة الشعر مستحيلة . كتب فولتير : « لا تعتقدوا أنكم تعرفون الشعراء من الترجمات ، هذا يشبه رغبتكم في رؤية ألوان اللوحة في النقش » ^(٥٨) . ومن الخطأ الاعتقاد بأن فولتير يضع في أعلى مرتبة مجرد الإيقاعات التبريرية . ولم يكن فولتير يُكنّ إعجابا شديدا بيوالو أو بوب . وأدرك أنه يعيش في عصر تدهور الشعر الفرنسي . وكان إعجابه منصباً على فرجيل وراسين بسبب شعرهما المتناغم ، وإن « لغتهما هي لغة النفس » . ولقد استحسن في الأدب الفرنسي استحضانا شديدا - بجانب راسين - بعض الفقرات عند كورنى ولافونتين وكينو ، كما استحسن بالإمكان بعض مقاطع

(٥٥) المصدر السابق : تصدير مسرحية « أوديب » ، ١٧٣٠ ، المجلد الثاني ، ص ٥٥ أنظر أيضا القاموس : « الملحة » ، المجلد الثامن عشر ، ص ٥٦٤ .

(٥٦) المصدر السابق : تصدير مسرحية « أوديب » ، ١٧٣٠ ، المجلد الثاني ص ٥٦ - ٥٧ .

(٥٧) على سبيل المثال . المصدر السابق ، « القاموس » ، « الشعراء » ، المجلد الثاني ص ٢٢٢ .

(٥٨) المصدر السابق : « مقال عن الشعر الملحمي » ، المجلد الثامن ، ص ٣١٩ .

عند مالرب (٥٩) ، وراكاڻ (٦٠) ، وقال إن شعرهما شعر كامل (٦١) .

وبجانب الأسلوب الشعري هناك الأسلوب الدرامي التراجيديدى الراقى . ولقد أحب فولتير المسرح الفرنسى ، وأعجب به ، وجعله فوق أى مؤسسة أخرى أو أى تراث آخر . وقال إن كورنى « أسس مدرسة عظمة الروح ، وأسس مولير مدرسة الحياة الاجتماعية » ، وتعد الدراما بالنسبة له المحصلة النهائية للحضارة ، وإخاصة الحضارة الفرنسية بطبيعة الحال . ويقول فولتير : « لم تكن هناك كوميديا رائعة قبل مولير ، بمثل ما يمكن القول إنه لم يكن هناك أى فن يعبر عن المشاعر الحقة والرقيقة قبل راسين ، لأن المجتمع لم يكن قد وصل بعد إلى الكمال الذى وصل إليه فى زمانهما » (٦٢) . وعنده أن الدراما يجب - فوق كل شىء - أن يكون لها تأثير عاطفى ، ويجب أن تثيرنا وتشوقنا . وهذا التشويق تقضى عليه الاستحالة والتعقيدات غير الضرورية للحبكة أو التبريرات المعقدة . والوحدات الثلاث التى دافع عنها فولتير فى التصدير المبكر لمسرحية « أوديب » (١٧٢٩) إنما هى مجرد احتراس ضد الاستحالة . وتتواجد وحدة الحدث ؛ « لأن العقل الإنسانى لا يستطيع أن يحتضن عدة موضوعات فى الوقت نفسه » ، وتتواجد وحدة المكان ، « لأن الحدث المفرد لا يمكن أن يحدث فى عدة

(٥٩) فرنسو دى مالرب (١٥٥٥-١٦٢٨) : شاعر فرنسى ، كان شاعر البلاط فى عهد هنرى الرابع ولويس الثالث عشر . ألف قصائد وغنائيات ، واهتم بالشكل المصارم والقيد ونقاء القاموس الشعرى ومهد الطريق للكلاسيكية فى فرنسا (المترجم) .

(٦٠) راكاڻ (١٥٨٩ - ١٦٧٠) : شاعر فرنسى ، يعد من أقدم أعضاء الاكاديمية الفرنسية (١٦٣٥) . له قصائد دينية ، كما كتب دراما رعبية (المترجم) .

(٦١) انظر : نيف : « نوق فولتير » ص ٢٤٤ ، ص ٢٥١ .

(٦٢) « المؤلفات » ، الطبعة الثانية « رسالة تكريسية لمسرحية (زانير) » ، المجلد الثانى ، ص ٥٥١ .

أمكنة في الوقت نفسه « (٦٣) ، وتتواجد وحدة الزمن ، لأن لحظة الحسم هي وحدها التي تهمنا وتشوقنا . ولا يجب أن تكون خشبة المسرح خاوية ، ولا يجب أن تظهر عليها أى شخصية بدون أن يكون لها دور كافٍ في الحدث . والتراجيديا - حسب رأى فولتير - يجب وينبغي أن تكون رفيعة المستوى ، بل يجب حتى أن تكون مثيرة للشفقة ولها طابع مسرحى . ولهذا لا صبر له على التراجيديا البورجوازية الجديدة التى تبدو له انحطاطا عن النوع الحق ، وإن كان متسامحا نوعا ما بالنسبة للكوميديا المثيرة للدموع . ولقد كتب فولتير نفسه عدة مسرحيات منها ، بالإضافة إلى هذا - وإلى حدما - كان غير راض عن بعض تراث وتقاليد التراجيديا الفرنسية فى القرن السابع عشر . ولقد اعترض على خدع الحب بصفة خاصة إذا لم تكن تشكل مركز المسرحية وكانت مجرد عوائق كانسراب جانبي اضطرارى ، وكذلك بالنسبة للاستبعاد الصارم لمناظر العنف والموت على الأقل فى سنواته الأولى . ولقد أراد أن يحدث موت « ماريا من » زوجة هريود فى مسرحيته هو ، والتى تحمل اسم هذه الزوجة على خشبة المسرح ، وواضح أنه متأثر تأثرا شديدا فى البداية بمقدار الحدث فى مسرحية مثل « يوليوس قيصر » لشكسبير أو مسرحية « حفظ الله مدينة البندقية » لآتواى (٦٤) . ومسرحية فولتير « موت قيصر » يتتهك فيها وحدة الزمن ، ومسرحية « سميراميس » أدرج فيها شبحا فى وضوح النهار . ومن

(٦٣) المصدر السابق : تصدير مسرحية « أوليب » ١٧٣٠ ، المجلد الثانى ، ص ٤٩

(٦٤) توماس آتواى (١٦٥٢-١٦٨٥) : كاتب مسرحى وشاعر إنجليزى كتب مسرحية « اليتيم » (١٦٨٠) بالشعر المرسل . وأشهر أعماله « حفظ الله مدينة البندقية » (١٦٨٢) ، وله قصيدة يروى فيها سيرته الذاتية بعنوان « شكوى الشاعر من رية شعره » (١٦٨٠) - (المترجم) .

المؤكد أن هاتين المسرحيتين مثالان على رغبة فولتير وإرادته في التجريب ، ولكنه ازداد عداوة فيما بعد لمقتضيات خشبة المسرح والأحداث والعادات المتطورة ، واعتقد أن المسرح كان يرتد إلى الهمجية (٦٥) .

وهذا الوصف المقتضب وحده يجب أن يبين كيف كان ذوق فولتير محددا تحديدا رائعا ، وكيف كان مغروسا بشدة في فرنسا القرن السابع عشر ، وهو العصر الذي تطلع إليه ثانية بحنين وشعور واضحين إزاء تدنّي عصره في العبقرية الشعرية ، ولكن باعتزاز بالنسبة لتقدم حرية الفكر والحريات المدنية . ولا يوجد مجرد شيء هوائي بالنسبة للذوق فولتير . فقد شعر على وجه اليقين أنه يجب أن يكون تعبيراً عن مجتمع ومعيّاراً له جزاؤه الخلقى والاجتماعى . إنه ليس انطباعياً ، كما أنه ليس مجرد إنسان قطعى فى أحكامه . إنه إنسان الذوق ، إنه صوت حضارة قد تكون ولّت وتغيّرت ، لكنها خلّفت تأثيرها العميق على الأدب والنقد الفرنسيين . إن الوضوح والمقياس والتصميم والذوق لا تزال كلمات ساحرة فى فرنسا ، والذوق الكلاسيكى الجديد الفرنسى يمثل فى نقائه إسهاما مستمرا فى الحضارة .

ولا يمكن إدراج فولتير مع رواد النقد التاريخى . وبما لا شك فيه أنه عرف قدرا كبيرا من التاريخ ، ولقد وُصف - وليس فى هذا افتراء وتجنّ - بأنه مؤسس تاريخ الحضارة ، ومؤسس تاريخ الاقتصاد والتاريخ العالمى . ولكنه حتى وهو يؤرخ كان مهتما أساسا بالحاضر والمستقبل . وهو كناقذ لم يكن مهتما بالنزعة القديمة الأدبية ، وإن كان قد كتب أبحاثا مكتسحة يمكن أن تسمى تاريخا أدبيا : لقد كتب تخطيطا أوليا للملحمة فى « مقال عن الشعر

(٦٥) نجد مناقشة شاملة فى ليدن « التراجيديات والنظريات الدرامية عند فولتير »

الملحمى ، وكتب مسحاً عن الأدب فى « عصر لويس الرابع عشر » ، وكتب تخطيطاً خفيفاً عن تاريخ الفن الدرامى فى « القاموس » . وكان فولتير يلجأ - أحيانا - إلى المجادلات التاريخية ، لكى يبرر الأخطاء أو ليؤكد الجدارة التاريخية لإدراج شىء ما أو تأصيل شىء ما . وهكذا نجد التنميق فى مسرحية « السيد » لكورنى ، يتلمس له عذرا على أنه ذوق أسبانى ، والذي كان - آنذاك - « روح العصر »^(٦٦) . وآباء الكنيسة كانوا يعدون عظماء بالرغم من ذوقهم الفاسد بالنسبة لما لجأوا إليه من كتابات ومجازات . وربما يطالب فولتير بالفوضى ؛ لكى يفهم « نوزيكا » أو نشيد الإنشاد فى العهد القديم ، الذى ترجمه وهو يخفّض من نعمة الصفحات المليئة بالإثارة الجنسية . ولقد تعجّب فولتير من أوجه التشابه فى كل الأدب البدائى ، وهو يقصد بالبدائى أى كتابة ليست مستمدة من تراث القديم الرومانى . وهكذا قارن بين « الإلياذة » وسفر أيوب فى العهد القديم ، وقارن بين المسرح اليونانى القديم والأوبرا التى قدمها متامتاسيو^(٦٧) ، واسترعى انتباهه مسرحية « بروميسوس مصقدا » لأسخيلوس على أنها مشابهة لمسرحية « الحكم الأسرارى »^(٦٨) ، الأسبانية . وأحيانا كان يصنف هوميروس والإنجيل وأوسيان معا على أنهم يمثلون نوعا من الأدب يعد أدنى بالنسبة

(٦٦) « المؤلفات » ، « مسرح بيير كورنى » ، تعليق على مسرحية « السيد » ، المجلد ٣١ ، ص ٢٢٨ .

(٦٧) اسمه الأصلى بيزو تراياس (١٦٩٨ - ١٧٨٢) : مؤلف أشعار للأوبرا إيطالى ولد فى روما ، وتوفى فى فينيزا التى عاش بها كشاعر البلاط الملكى . وهو ابن بدآل ، سُمع وهو فى الحادية عشرة من عمره ينظم الشعر فى شوارع روما . وكرس نفسه لكتابة الأشعار لمؤلفى الأوبرا ، ومن بين الموسيقيين الذين استعانوا بأشعاره فى الأوبرا الموسيقى هاندل والموسيقى هايدن - (المترجم) .

(٦٨) المصدر السابق ، « القاموس » : « المطلق القديم » ، المجلد ٢٠ ، ص ٤٠٢ « رسالة بحثية فى التراجم القديمة والمحدث » ١٧٤٨ ، المجلد الرابع ص ٨٤٧ وما بعدها « القاموس » : « الفن الدرامى . عن المسرح الأسبانى » ، المجلد ١٧ ، ص ٢٩٥

للذوق السليم . زيادة على ذلك أبدى شيئا من الوعي بوجود مقاييس مختلفة للذوق فى العصور المختلفة والأمم المختلفة . وعلى أى حال ، وبصفة عامة ، لم يعترف فولتير إلا بنوع واحد من الأدب : الأدب اللاتينى والفرنسى الكلاسيكى ، أو أى شىء فى أمم غير فرنسا يبدو قريبا من ذلك الأدب . وأحيانا ما يوصف فولتير كرائد للنزعة العالمية فى الأدب ، ولكن من المؤكد أنه يمكن بالأحرى وصف آماله بالنسبة لجمهورية مستقبلية للأدب وللمجتمع عظيم للأرواح على أنها إمبريالية ثقافية فرنسية ، نظرا لأن « اللغة الفرنسية ستكون مصطلحه الجوهري » . ومن المؤكد أن الذوق الفرنسى سيكون النقطة الرئيسية فى مرجعيته (٦٩) .

لقد اعتقد فولتير فى أوائل حياته أن دور الإنجليز هو دور الإسهام فى تحرير الذوق الفرنسى . ولقد أدرك وجود جماليات محلية وعبقريات مختلفة للأمم الأوربية الرئيسية . وأحيانا كان يدلى بتفسيرات اجتماعية عن فروق فى الذوق . وهو بحديثه عن الشعر الشرقى أشار إلى مكانة مختلفة للنساء : « إن الشعر سوف يختلف مع شعب يحبس نساءه فى بلاط الحريم ومع شعب يمنحهم حرية مطلقة » (٧٠) . ولكن ظل دائما ويشكل أساسى مستجيبا للذوق عام ، وهذا الذوق العام هو الذوق الكلاسيكى الذى تأسس على مبادئ الطبيعة الإنسانية العامة . وهناك هجمة من هجماته على شكسبير تسمى « نداء إلى كل أمم أوربا » (١٧٦١) وهو يعود مرارا وتكرارا إلى الجدال الذاهب إلى أن المؤلف الذى يسر الناس محليا فقط (مثل شكسبير أو لوب دى بيجا) لا يمكن أن يكون عظيما ومصيبا حقا . ولقد فكّر فى الذوق الأوربى الذى لا تستطيع الأمم الأخرى إلا أن تساهم فيه ، وهذه

(٦٩) يبدو أن هذا لا يرضى على نحو كاف معظم المؤلفين الذين أثروا على نزعة فولتير العالمية وعلى سبيل المثال مريان - جناس ، بل وحتى نيف .

(٧٠) « المؤلفات » ، « القاموس » ، « النوق » ، المجلد ١٩ ، ص ٢٧٨ .

النظرة سوف تبدو أقلّ عبقرية إذا أخذنا في اعتبارنا الانتشار الهائل للغة والذوق والعادات الفرنسية خلال القرن الثامن عشر . وبعد وفاة فولتير بست سنوات استطاع ريفارول ^(٧١) أن يكتسب جائزة الأكاديمية البروسية ببحثه « مقال عن كلية اللغة الفرنسية » (١٧٨٤) . ولقد كُرم فولتير نفسه في بلاط الأباطور فريدريك الأكبر الذى كان طموحه أن يُعد شاعرا فرنسا . وفى روسيا أصبحت الفرنسية لغة البلاط وطبقة النبلاء ، وهى حالة دامت وامتدت حتى القرن التاسع عشر على نحو ما يجب أن يعرف أى قارئ لتولستوى . ومن المؤكد أن الفرنسية كانت اللغة الثانية فى إيطاليا ^(٧٢) . وسيادة الكلاسيكية الجديدة فى أسبانيا وإيطاليا وألمانيا ، بل وحتى فى إنجلترا لم تبدأ فى مواجهة تحدٍّ إلا فى السنوات السابقة مباشرة على وفاة فولتير ، فلا عجب أنه رأى الآداب الأخرى من خلال منظار الذوق الفرنسى . وبطبيعة الحال كان لابد أن يُصنّف فى إنجلترا بين أشد الأدباء محافظة . ويكفى - برهانا على ذلك - موقفه من شكسبير ، وليس هناك شك فى أنه قرأ وعرف ريمر أو حتى تعلم من منهجه ^(٧٣) . ولقد كان - على نحو مؤكد - معاديا أيضا للمتون بعد أن أبدى بعض الاعترافات المليئة بالإعجاب والحيرة . ويشك الإنسان فى أن آراء بوكورانتى النبيل البندقى فى

(٧١) أنطوان دى ريفارول (١٧٥٣ - ١٨٠١) أديب وصحفى فرنسى اشتهر بمناقشاته الذكية . ترجم للشاعر الإيطالى دانتي « الجحيم » إلى اللغة الفرنسية . وهو من المؤمنين بالملكية فى عهد الثورة الفرنسية ، وقد هاجر عام ١٧٩٢ إلى بروكسل ولندن وهامبورج . وقد اشتهر بجملة « من ليس لديه وضوح لا يمكن أن يكون فرنسا » . (المترجم) .

(٧٢) نجد تناول كاملا فى ف برونو . « تاريخ اللغة الفرنسية » ، المجلد الثامن . « الفرنسى خارج فرنسا فى القرن الثالث عشر » المجلد الأول « الفرنسى فى الأقطار المختلفة لأوربا » ، باريس ، ١٩٢٤ .

(٧٣) لم يتضح هذا بالتفصيل ، ولكنه جلى ، عن فولتير ، وهو يقتبس من ريمر فى « المؤلفات » ، رسالة إلى الأكاديمية الفرنسية ، ١٧٧٦ ، المجلد ٣٠ ، ص ٣٦٣ .

رواية « كانديد » ليس ببعيد أن تكون من عند فولتير نفسه :

يقول بوكورانتى : « ملتن ، ذلك الهمجى الذى علق تعليقا مملأ على الإصحاح الأول من سفر التكوين فى عشرة كتب من النظم الفظ ، ذلك المحاكى الفج لليونانيين الذى يشوّه الإبداع ، والذى يدل أن يعرض الوجود الأبدى ، كما فعل موسى بإبداع الكون بكلمة جعلت المسيح يأخذ بوصلتين كبيرتين من دولا ب من دواليب السماء ، ليرسم خطة عمله المقصود ، فهل تتوقعون منى أن أقدر الرجل الذى أتلّف تصور تاسو عن الجحيم والشيطان ، الذى جعل لوسيفر يتنكّر أولاً على شكل ضفدع ، ثم على شكل قزم ، والذى جعله يكرر الأحاديث نفسها مئات المرات ، بل حتى يتجادل فى اللاهوت ؟ لماذا ؟ إن الرجل كانت لديه فكاهة نادرة لا تمكنه من المحاكاة بكل جدية الاختراع الكوميدي الذى ابتدعه أريوستو للأسلحة النارية ، ويجعل الشياطين تطلق المدفع فى السماء ! فلا أنا ولا أى إنسان آخر فى إيطاليا يمكن أن يجد لذة فى هذه المبالغات المؤسفة . إن رواج الخطيئة والموت والحيات التى ولّدتها الخطيئة تُمرّض كل إنسان له رهاقة ذوق ، ووصفه المسهب لمستشفى لا يسهج سوى حفار القبور . إن هذه القصيدة الغامضة والغريبة والمستهجنة لقيت احتقارا . ساعة نشرها . وأنا أحكم عليها الآن كما حكم عليها أولاً زملاء المؤلف . إننى أقول ما أعتقد وأنا لا أعابأ بما إذا كان الآخرون يتفقون معى » (٧٤) .

وبالرغم من أن ذاكرة بوكورانتى عن ملتون غير دقيقة بشكل مثير (فهو حتى غير كلاب الجحيم فجعلها حيات) ، وعلى الرغم من أنه لا يعرف القدرة

(٧٤) المصدر السابق ، « كانديد » ، المجلد ٢١ ، ص ٢٠٤ (الفصل ٢٥) . والترجمة الإنجليزية لجون بٲ فى نص جرى اقتباسه بعد إذن ناشر سلسلة كتب بنجوين (وست درايتون ، ميلسكس ، ١٩٤٧) ص ١٢٢ - ١٢٣ .

الإنجيلية على اختراع البوصلات ^(٧٥) ، فإنّ الرأى الذى جرى التعبير عنه يتفق مع ذوق فولتير اتفاقا تاما ؛ حتى إن سخرته من بوكوراتى لا تؤثر فى نقده لملتون .

مرة أخرى بالنسبة لشكسبير أبدى فولتير إعجابه بأشكال الجمال الفردية وتجنّحات الخيال . لقد ترجم الحديث المنفرد الذى أدلى به الشيطان بعد خطبته ، غير أن حوار الموت والخطيئة ، اعتبره « مقزرا وبغيضا » ^(٧٦) .

وبصفة عامة خلص فولتير إلى أن قصيدة « الفردوس المفقود » لملتون هي « عمل مفرد أكثر منه عمل طبيعي ، وأنه حافل بالخيال أكثر من امتلائه باللطافة ، وأنه حافل بالجرأة أكثر من أن يكون انتقاء ، وأن موضوعها مثالى ، ويبدو أنه لم يهتم بكتابتها للإنسان » ^(٧٧) .

والموقف نفسه هو الكامن وراء الأقوال النادرة التى تحدّث بها فولتير عن الشاعر الإيطالى دانتي ، الذى مدحه لأنه كثيرا ما يكون ساذجا ، وأحيانا يكون جليلا ، ولكنه مهتم عادة « بالذوق الشاذ » . بل إن فولتير قد كتب محاكاتين ساخرتين فى دراستيه « مقال عن الأخلاق » و « القاموس » ^(٧٨) . ومن بين الشعراء الأجانب هناك شاعر حظى بأكبر مدح ، وهو أريوستو ويعد - فى نظر فولتير - الشخص الذى قرن ابتداء هوميروس بأناقة فرجيل وذوقه ،

(٧٥) انظر : « الفردوس المفقود » القسم السابع ، الأبيات ٢٢٥ - ٢٢٧ ، وبالنسبة للأمثال القسم الثامن ، ص ٢٧ .

(٧٦) « المؤلفات » ، « القاموس » : « الملحة » ، المجلد الثامن ، ص ٣٦٠ .

(٧٧) المرجع السابق : « مقال عن الشعر الملحمى » ، المجلد ٨ ، ص ٣٦٠ .

(٧٨) المرجع السابق : « مقال عن الأخلاق » ، المجلد ١٢ ، ص ١٠٦ (الفصل ٩٢) ، « القاموس » ، « دانتي » ، المجلد ١٨ ، ص ٣١٢ .

وأضاف الخيال في « ألف ليلة وليلة » إلى حساسية تيبولوس ، وأضاف المزاج إلى بلوتوس ، وهو متفوق على لافونتين كراو قصصى ، وهو - أحيانا - على قدم المساواة مع راسين في الشجن^(٧٩) . وينال تاسو أيضا إعجابا من فولتير ، وإن كان بحمىة أقل . وأريوستو وتاسو يتفوقان على هوميروس : فعمله « أورلاندو نائرا » أفضل من « الأوديسا » ، و « القدس حرة » أفضل من « الإلياذة » . وهو يستهجنهما ، لا لشيء سوى الإفراط في الأعاجيب التي ترد في قصيدة ملحمة ، وهو يعترف بوجود زخرفة براءة عرضية ، والتي وصم بها بوالو رواية تاسو^(٨٠) .

ولقد اختص فولتير راسين وحده من بين الكتاب الفرنسيين بأكبر مديح . ونعمة فولتير تصبح غنائية على نحو إيجابي عندما يتحدث عن راسين ، وهو يصف بنجمات حافلة بالعاطفة العميقة « أفيجينيا » و « أنالى » بأنهما رائعتان بالنسبة للعقل الإنسانى^(٨١) . ومولير في نظره هو - دون شك - أعظم كتاب الكوميديا على الإطلاق ، بينما يُظهر ثناء حافلا بالكرم لباسكال وبوسويه رغم أنه لا يتفق مع آرائهما بشكل عميق ، وهو يتجادل ضد باسكال كثيرا فيما يتعلق بحياته . واستهجن فولتير على نحو طبعى من بين المعاصرين لروسو

(٧٩) المصدر السابق : « رسالة إلى شامفور » ، ١٦ نوفمبر ١٧٧٤ ، المجلد ٤٩ ص ١٢٠ ، وفقرات أخرى على سبيل المثال في « القاموس » : « الملحة » ، المجلد ١٨ ص ٥٧٤ - ٥٧٩ .

(٨٠) المصدر السابق . « مقال عن الشعر الملحمى » ، المجلد ٨ ص ٣٣٦ (الفصل السابق) وعن تاسو انظر : « مقال عن الأخلاق » ، المجلد ١٢ ، ص ٢٤١ (الفصل ١٢١) وانظر أيضا « القاموس » : « النقد » و « الملحة » ، المجلد ١٨ ، ص ٢٨٤ ، ٥٦٤ .

(٨١) المرجع السابق ، انظر « مسرح كورنى » وتصدر « بولشيرى » ، المجلد ٣٢ ، ص ٢٩١ ، وأيضا « القدماء والمحدثون » ، المجلد ١٧ ، ص ٢٣٥ .

لأسباب شخصية وأيديولوجية متأخرة . إن منهجه المتصف بالتلخيصات الساخرة للحبكة تضىء - دون شك - بأقصى فطنة عندما يعيد قص رواية « هلواز » لروسو^(٨٢) أو يلتقط أخطاء في النحو والصور والأخلاقيات في رواية روسو . ولكن فولتير - بشكل شخصي - لم يكن غير مقدر تماما لفصاحة روسو وعبقريته : « إنه أشبه بديوجين ، وهو أيضا يتكلم مثل أفلاطون »^(٨٣) .

ويمكن للإنسان أن يواصل ضرب الأمثال على أحكام فولتير الأدبية التي لا تحصى ، ولكن كلما قرأه المرء ، فإنه يتأثر بتماسك وتناسق ذوقه : وحدة نظره بالرغم من التناقضات العارضة أو تجاوزات التأكيدات ، وآراؤه الأدبية في أغلبها هي تأكيد غريزي لهذا الذوق . والمعايير الرئيسية هي دائما مقاييس الأسلوب والتأليف والتناغم والفصاحة ، والمفهوم المحورى هو اللياقة إذا ما فهمناها في إطار السيد النبيل الفرنسى ، ومن الناحية الاجتماعية ، فإن من المؤكد أن فولتير كان الأرسطى القراطى الفرنسى على الرغم من نزعة الشكوى الدينية وكرهيته للطغيان وعدم التسامح . وأحكامه الأدبية لم تكن إطلاقا أو نادرا ما تتلون بآرائه الدينية والسياسية . ومسرحية « أثالى » - وهى مثال صارخ على التسامح - لا تزال هى « العمل الكبير للروح الإنسانية » .

وهكذا فإننى لا أتفق مع ما قاله سنتسبرى عن فولتير باعتباره ناقدًا^(٨٤) . والرأى القائل إن « كتر » فولتير وقلبه لم يكونا فى الأدب و« أنه بالنسبة للأدب لم يكن لديه سوى حب أصيل واهن » يبدو لى خاطئا تماما ، فهو أديب

(٨٢) المرجع السابق . « رسائل عن رواية هلواز » ، ١٧٦١ ، المجلد ٢٤ ، ص ١٦٥ - ١٨٠ .

(٨٣) المصدر السابق . « رسالة إلى هلفيتوس » ، مارس ١٧٦٣ ، المجلد ٤٢ ، ص ٤٤٧ .

(٨٤) سنتسبرى ، الجزء الثانى ، ص ٥١٥ وما بعدها .

أولا وقبل كل شيء ، ويبدو لي مثيرا للدهشة أن يشك فيه أى إنسان فى حبه الشديد للأدب وشغفه به وطموحه طوال حياته أن يكون شاعرا ، ويبدو أن المرء سيكون ذا ذوق رومانسى ضيق الأفق ، إذا لم يقدر النجاح الفنى الحقيقى للغاية لبعض قصص فولتير « الساذجة » و « كانديد » ، وحتى مسرحياته وقصائده الساخرة مثل « جان دارك » ، وإبداعاته المتناثرة العديدة تظهر - فى إطار محدّد معين - قوة عبقريته . وهو نفسه يعرف أنه مجرد تابع للرجال العظام فى القرن السابع عشر ، وأنه لا يستطيع أن يضاهيهم . وهذا هو السبب الذى دفعه إلى الأخذ بمقاييسهم بكل قوة : لقد اعتقد فى نفسه أنه المدافع عن الإيمان الشعرى فى عصر الشر ، وأنه ممثّل الحضارة الأرستقراطية فى عصر البورجوازية الصاعدة بدوقها « الأجنبى » المنحط بالنسبة لما هو عنيف وما هو مبتذل شائع . وربما تكون هناك مفارقة فى الحقيقة التى تذهب إلى أن فولتير يمكن أن يعد رائدا للثورة الفرنسية ، كما أنه المخفّر الأمامى لعصر لويس الأكبر . ولكن يمكن حل هذا فى وحدة إنسان يكره الظلم ، وعدم التسامح ، ونزعة الغموض ، واللاعقلانية بمثل ما يكره ما يعدّه فظاظة ودونية وعنفا وعبثا فى الذوق والشعر . والنزعة الشكية الدينية ، وحتى النزعة السياسية المتطرفة ليستا متصارعتين مع المحافظة الأدبية ، ولم تكونا هكذا على الإطلاق فى التاريخ .

المصادر والمراجع

The works of voltaire are quoted according to the standard 52-volume edition by Louis Moland, Paris, 18770 - 83, except where I quote the English publications according to the English texts: The Essay upon Epic poetry, London, 1727; and the letters concerning the English Nation, ed. charles whibley, London, 1926.

By far the most important treatment of Voltaire as a critic is Raymond Naves, *Le Gout de Voltaire*, Paris, n.d. 1938P. 566 pp., to which this chapter is heavily indebted. In addition I have used henri Lion, *Les Tragédies et les Théories Dramatiques de Voltaire*, paris, 1895; J. J. Jusserand, *Shakespeare en France sous l'ancien régime*, paris, 1898; Thomas R. Lounsbury, *Shakespeare and Voltaire*, London, 1902; C. M. Haines, *Shakespeare in France. Criticism. Voltaire to Hugo*. London, 1925; Ernst Merian-Genast, "Voltaire und die Entwicklung der Idee der Weltliteratur," *Romanische Gorschungen*, 40 (1927), 1-226; Warren Ramsey, "Voltaire and Homer," *PMLA*, 66 (1951), 182-96.

(۳)

دیدرو

يُعدُّ ديس ديدرو (١٧١٣ - ١٧٨٤) - من حيث هو ناقد - موضوعاً من أشد الموضوعات المثيرة للحيرة في تناول . فمدى اهتماماته وتنوع الأجناس الأدبية التي يتعرض لمناقشتها من ناحية الموضوعات الجمالية والأدبية هما مدى وتنوع كبيران ، كما هو الشأن عند هردر . وبجانب هذا هناك تطور واضح في آرائه من الكتابات المبكرة في أواخر سنوات ١٧٤٠ إلى « مفارقة الكوميدي » (١٧٧٨) . وهذه الصعوبات هي من النوع الذي يمكن أن يتوقعه الإنسان . والأكثر مدعاة للدهشة التناقضات والتحويلات في التأكيد في آراء ديدرو التي يأخذ بها في وقت واحد ، والتي لا يمكن التوفيق بينها بأن تقرر ببساطة أن رأياً واحداً ، فحسب هو رأيه الأصيل ، وأخيراً هناك تقلب مزاجه ودينامية شخصيته ، وهو ما انعكس في أسلوبه وتأليفه مما يجعل صبغة آرائه بالصبغة النسقية أمراً مستحيلاً ^(١) .

وهناك عدة طرق لمعالجة الموقف : على المرء أن يلاحظ التنوع المتناقض لآراء ديدرو ، ويقرر أنه - بكل بساطة - غير متناسق ، ومن ثم فيمكن ألا ندخل هذا في الحسبان إلا على نحو واهن . وهناك طريقة أخرى هي أن نعزل بجرأة ما يعدّه الإنسان رأيه الأساسي ، ونستبعد كل النظريات الأخرى باعتبارها انحرافات أو استسلامات للعصر . ولا يروق أيُّ من هذه الطرق . وينبغي علينا أن نجد نوعاً من العامل المشترك بين عدّة نظريات ، لكي نشرح كيف اعتنقها في وقت واحد . فإذا درس الإنسان أعماله بترتيبها الزمني الدقيق ، فيمكنه أن يتتبع تحولاً ليس باللامعقول ، وإذا ما وجّه الإنسان انتباهه بشدة للسياق الإشكالي

(١) انظر مقال ليوسبيتز « أسلوب ديدرو » في « اللغويات والتاريخ الأدبي » ، وانظر أيضاً ملاحظات سانت - بوف في « محاضرات الاتنين » ، المجلد الثالث ، ص ٢٩٥ ، ص ٣٠٦ - ٣٠٧ .

لأقواله والأجناس التي تنطبق عليها ، فإنَّ الإنسان يمكن أن يكتشف مزيدا من التناسق والتماسك .

ويُحسَّن أن نُعَنِّون نظريات ديدرو المبكرة باسم النظريات الانفعالية . إن الفن والأدب عليهما - بطبيعة الحال - أن يحرِّكا نحو الفضيلة ، والفنان نفسه يجب أن يتحرك ، والأفانين والأبنية التي يستخدمها يجب أن تكون مثيرة بقدر الإمكان . ويريد ديدرو للأدب أن يكون فوق كل إثارة للشفقة . وربما يكون هذا تعميما طائشا نوعا ما ، لكن قد يسمح لنا بأن نوقِّق بين النظريات البيئية المتناقض في سنواته الأولى . وفيما بعد أصبح ديدرو أكثر شكا بصدد تأثير الفن ، وبالتالي بصدد الحاجة إلى التلقائية في الفنان والعاطفة في العمل نفسه . وهو يرتد إلى المثالية الكلاسيكية الجديدة ، وتحديث بمزيد من الإصرار عن « نموذج داخلي » في عقل الفنان .

لقد كانت نظرياته في الدراما هي الأكثر تأثيرا في كتاباته النقدية في عصره . وهناك مناقشة شهيرة للتراجيديا الفرنسية في التمثيلية المبكرة البذيئة « الجواهر المفضوحة »^(٢) ، التي كان على لسنج أن يقتبسها^(٣) . وهناك الحوارات والمقالات المتعددة التي كتبها ديدرو ، ليتابع أو يقدم مسرحيته « الابن غير الشرعي » (١٧٥٧) و « أب العائلة » (١٧٦٨) ، ويبدو - من سوء الحظ - أن ديدرو - من حيث هو ناقد - قد عُرِف تماما بهذه الكتابات المبكرة عن الدراما . إنَّ لها أهميتها وفائدتها التاريخية الكبرى - لكن لا يبدو أنها ذات تأثير جديد بالنسبة لمن يعرف

(٢) رواية كتبها ديدرو عام ١٧٤٨ (المترجم)

(٣) « المؤلفات الكاملة لديدرو » ، إشراف : أسيزات - تورنيو ، المجلد الأول ، ص ٢٧٩ وما بعدها ، « الدراما في هامبورج » ، نوس ، ص ٨٤ ، ص ٨٥ .

النقاد الإنجليز . ويمكن الحكم عليها أساسا بأنها ذريعة للدراما واقعية مقابل تقاليد خشبة المسرح الفرنسية . إنها بيانات عن جنس جديد ، ألا وهو التراجيديا العائلية التي كانت جديدة في فرنسا ، لكن كان لها نماذجها التي عرفها ديدرو ، وأعجب بها في « التاجر اللندني » من تأليف ليلو^(٤) ، و « المقامر » لإدوارد مور^(٥) . والفقرة الواردة في « الجواهر المفضوحة » تتضمن مقاييس طبيعية شاملة . إن النقد يُوجّه إلى التمثيلات الفرنسية بسبب التراكم المستحيل للأحداث في وقت قصير ، وبسبب مجموعة أحداثها ، وبسبب حركاتها غير الطبيعية . وهو يتخيل استجابة شخص أجنبي لم ير إطلاقا تمثيلية فرنسية ، وقد وُعد بأنه سيرى مكيّدة فعلية في القصر^(٦) . وبمجرد إدخال الشخص الأجنبي في المقصورة التي يستطيع أن يشاهد منها المسرح المفترض فيه أن يكون قصر السلطان ، فإنه ينفجر ضاحكا ، ويدرك أن كل هذا مجرد تمثيلية بسبب مشية الممثلين المتكلفة ، وغبابة الأرياء ، والمبالغة في حركاتهم ، والتركيز في لغتهم المقفاة الإيقاعية الغريبة . ويبدو أن ديدرو يتقبل تقبلا حريا الرأي الذاهب إلى أن المسرح يجب أن يخدع : « إن كمال المشهد يتألف من مثل هذه المحاكاة الدقيقة لفعل من الأفعال ، حتى إن المشاهد المخدوع يتخيل - دون توقف -

(٤) جورج ليلو (١٦٩٢ - ١٧٣٩) : مؤلف إنجليزي اشتهر بالتراجيديا العائلية « التاجر اللندني » التي عرضت عام ١٧٣١ ، وكتب لها مقدمة كان لها تأثير امتد إلى ما جاوز الأدب الإنجليزي (المترجم) .

(٥) إدوارد مور (١٧١٢ - ١٧٥٧) : كاتب مسرحي وشاعر إنجليزي كتب مسرحية « المقامر » عام ١٧٥٣ وهي مسرحية عن الطبقة الوسطى . وقد ساهم في تفسير تمرير الميلو دراما في المسرح الإنجليزي . (المترجم) .

(٦) « المؤلفات » المجلد الرابع ، ص ٢٨٦ ، ص ٢٨٧ .

أنه يشاهد الفعل نفسه ^(٧) . وديدرو يورد أداء ناجحا فى شخص مارسيل فى مسرحيته « رب العائلة » ، وهو يبدى سروره وهو يروى أنه « بمجرد تمثيل المنظر الأول حتى يعتقد الإنسان أنه فى دائرة أسرية ، وينسى أنه فى مسرح . لم تعد هذه ألواح خشبية ، هذا هو منزل خاص ^(٨) » ، غير أن كل هذه المقتضيات لما هو طبعى ليست هى مقتضيات النزعة الطبيعية . فالمقصود أن تكون ثانوية تماما بالنسبة للتأثيرات العاطفية ، كما نرى عندما نفحص البحثين اللذين ألحقهما ديدرو لمسرحياته العائلية أو مديحه الشهير لريتشاردسون ^(٩) (١٧٦١) . زيادة على ذلك ، فإن كثيرا من الآراء العينية تتضمن مقاييس طبيعية ، وهو ينقله للتراجيديا الفرنسية يعترض كثيرا على ما فيها من خطب ، كما يعترض على وحدتى المكان والزمان المفروضتين ، وعلى الحكاية المعقدة ، والبيئة الاجتماعية برمتها ، للقديم النائي والشرق الأكثر نأيا . لكن ما يوصى به ليس - ببساطة - الواقعية ، بل يجب بالأحرى تسميته باسم النزعة الحسية حيث لا يجرى تقييم الأقالين الواقعية إلا بإسهامها فى تأثير عاطفى مكثف .

ويجرى نقد المحدثين (أى الفرنسيين فى القرنين السابع عشر والثامن عشر) بصفة خاصة لتجنبهم هذه الكثافة العاطفية للفن الواقعى . يقول ديدرو :

« بصفة عامة كلما تحضرّ الناس وانصقلوا قلّت عاداتهم شاعرية ، إن كل شىء يضعف ويتناغم . بأى مناسبات تعرض لنا الطبيعة النماذج لفتنا ؟ عندما

(٧) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٢٨٤ .

(٨) المصدر السابق ، المجلد ١٩ ، ص ٤٠ .

(٩) صمويل ريتشاردسون (١٦٨٩-١٧٦١) . روائى إنجليزى مؤلف رواية « باملا » (١٧٤٠-١٧٤١) - (المترجم) .

يمزق الأطفال شعورهم بجوار سرير الأب المحتضر ، عندما تكشف الأم صدرها ، وتناشد ابنها باسم الثدى الذى رعاها ، عندما يمزق الإنسان شعره ويلقيه على جثمان صديق ، ويرفع الجثمان ويحمله إلى المحرقة ، حيث يجمع الرماد ويضرمه في جرة يأتى إليها في أيام محددة ليبللها بدموعه ، عندما تمزق الأرامل المشعثات وجوههن بأظافرهن . . عندما تتحول كاهنات إله الخمر باخوس وقد تسلّحن بالشمراخ ، ويتجولن في الغابة ، ويَعْنُ الخوف واللعنة فيمن يلتقين بهم ، أو تتعرّى نساء أخريات دون ما خجل ، ويفتحن أذرعتهن لأول قادم ويمتهن البغاء . . لا أقول إن هذه عادات حسنة ، كل ما هنالك أنها عادات شعرية (١٠) .

وعلى هذا النحو يكون مثال ديدرو الخاص بالتكثيف العاطفى والتلقائية . وهو لا يجد شيئا مشتركا بين السيدات المحدثات اللابسات التنورات والمتجملات واللواتى يحملن المتاديل فى أيديهن ، وبين بطلات العالم القديم . إن بروتس وكاتيليني وقيصر وكاتولا يتبينون أنفسهم على خشبة المسرح الفرنسية . والجمهور الحديث ينأى عن التأثيرات العاطفية العظيمة للتراجيديات اليونانية ، وهو ينأى عنها على نحو خاطئ . إن فيلوكتيتس يصيح ويئن فى جزيرته ، والأرواح المنتقمة تسير فى أعقاب الدم ، وأوديب يتساقط الدم من وجهه - هذه هى المناظر التى تأتى على هوى ديدرو (١١) . وهكذا فإن الشاعر الدرامى « عليه ألا يستهدف أن يصفق بيديه بعد بيت شعرى رائع ، بل عليه أن يستهدف أن يصفق عند التنهيدة العميقة التى تغادر النفس بعد كبجها بصمت طويل ، والتى

(١٠) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٣٧٠ .

(١١) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ١١٥ - ١٦٦ .

تطلقها النفس . . وعلى الشاعر الدرامي أن يستهدف حتى الانفعال الأشد عنفا ،
والذى يضع الناس كما لو كانوا على آلة تعذيب . وحيث تضرع الأرواح
وتتقلقل وتتقلب وتضيق : وسيشبه النظارة أولئك الذين يرون ساعة الزلزال
جدران منازلهم تهتز ، ويشعرون بأن الأرض تنفتح تحت أقدامهم » (١٢) . ويشعر
ديدرو بعنف تأثير روايات ريتشاردسون : « عندما أقرأ الساعات الأخيرة لهذه
المخلوقة البريئة (كلاريسا) ، فإننى أندھش دائما أن الأحجار والجدران والألواح
التي أمشى عليها لم تُستثر ، ولم تصرخ ، ولم تشاركنى أساها » (١٣) .

إنه يفضل الحركات والمواقف الميلودرامية ، وهو يخطط منظر تعذيب
« لوفاة سقراط » (١٤) ، وهو يكتب مسرحيات شديدة الإحكام وشديدة الصقل
حافلة بالمواقف والتعقيدات المستحيلة : « المسنى ، ادهشنى ، مزقنى ، اجعلنى
أرتعد ، أصح ، أمتز ، أغضب » (١٥) .

وديدرو غير راض عن الوسائل العادية لتحقيق التأثير العاطفى على المسرح ،
فهو يعتقد أن الكلمات غير كافية ، وهو يتجادل ويقول إن الانفعال لا يتكلم
بتأنق بلاغى ، ولا يزخرف مجموعة الكلام . إنه يتحدث بتردد وهو يلجأ إلى
التمثيل الصامت وأداء الحركات . وهذا هو السبب الذى دفع ديدرو إلى أن
يعجب بمنظر السيدة ماكبث ، وهى تسير نائمة ، وهى تفرك يديها (١٦) . إن

(١٢) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٢١٤ .

(١٣) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢٢٣ .

(١٤) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٢١٤ .

(١٥) المصدر السابق ، المجلد العاشر ، ص ٤٩٩ .

(١٦) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٥٤ - ٣٥٥ ، وقارن المجلد الثانى ، ص ٣٣٢ .

الموقف عبارة عن مشاهد ، تجسيم ، إيراد ، وليس هذا مجرد كلمات .
وهكذا فإن ديدرو يرحّب بالتجديد على المسرح الباريسي والتمثيل الصامت
الدرامى الإيطالى ، بل إنه حتى يخطط لسيناريو لمثل هذه التجربة ^(١٧) .

هذه النزعة العاطفية الطبيعية عند ديدرو تنسجم تماما مع ملامح جرى
التهيل لها كتوقعات للرمزية أو الانطباعية الحديثة . وهى ترتبط بإشكالياته ضد
صبغ اللغة والشعر بالصبغة العقلانية مع سمة خاصة عنده بالنزعة البدائية .
وديدرو يشبه فونتنل ^(١٨) أو فيكو ^(١٩) ، وهو ينادى برأى مفاده أنه لما كان
الناس الهمج أكثر تلقائية وأكثر عنفا فإنهم أكثر شعرا ، فهناك المزيد من التأجج
النارى لدى الناس الهمج عما لدى المتحضرين ، ويوجد تأجج نارى لدى
العبرانيين أكثر مما لدى اليونانيين ، كما يوجد تأجج نارى عند الرومانيين أكثر
مما لدى الإيطاليين أو الفرنسيين ، ويوجد تدهور دائم فى التأجج النارى والشعر
يتناسب مع تقدم الروح الفلسفية . . إن تقدّمها الخذر هو عدو للحركة
والأشخاص . وعالم الصور يمرّ مع امتداد عالم الأشياء ، ومع اختفاء أشكال
التحامل المدنية والدينية ، ولا يمكن أن نتخيل مقدار الدمار الذى أحدثه هذا
الأدب الرتيب للشعر . . إن الروح الفلسفية تفضى إلى أسلوب مختصر وجاف .
والتعبيرات التجريدية التى تمتد إلى عدد كبير من الظواهر تنضاف وتحل محل

(١٧) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٤٥٨ .

(١٨) برنار فونتنل (١٦٥٧ - ١٧٥٧) : كاتب فرنسى رائد فى الدعوة للعلم والدعوة لحرية الفكر . أبرز
أعماله « محاورات الموتى » (١٦٨٢) - (المترجم) .

(١٩) جيامباتستافيكو (١٦٦٨ - ١٧٤٤) : فيلسوف إيطالى ، طرح نظرية فى التاريخ ، وحاول
اكتشاف وتنظيم القوانين العامة لتطور المجتمع كله . مؤلفه الرئيسى « مبادئ العلم الجديد » (١٧٢٥ ،
١٧٣٠ ، ١٧٤٤) - (المترجم) .

التعبيرات التشكيلية . . فأى نوع من الشعر تعتقدون أنه يقتضى المزيد من النار ؟
إنه القصيدة دون شك . . متى نرى النقاد والنحاة يظهرن ؟ دائما بعد عصر
العبقرية والإنتاج الإلهى . . ولا توجد سوى لحظة ملائمة واحدة ، عندما
تكون هناك كفاية من النار والحرية حتى يحدث الدفاء ، وعندما تكون هناك
كفاية من الحكم والذوق حتى تحدث الحكمة (٢٠) .

وهكذا يندد ديدرو بهلفتيوس بسبب أسلوبه الجاف الخالى من المجاز ،
وهو يفضل مونتييى المفكك السوقى (٢١) . وهو مثل فولتير يفهم أن سيرورة
العقلانية قد أضرت بالشعر ، وهذا يعنى حرمان الكلمات مما نسميه ظل المعنى
أكثر من حرمانها مما نسميه المعنى المحدد .

وعند ديدرو نظرية فى اللغة باعتبارها نسقا للعلامات ، فاللغة بها نزوع
إلى أن تزداد تعسفا وثباتا . اللغة الأصلية كانت طبيعية ، أى لغة العلامات
غير الاصطلاحية . والشاعر هو إنسان « يتنقل من الأصوات المجردة والعامية
إلى أصوات أقل تجريدا وأقل عمومية إلى أن يصل إلى عرض حسى ، وهو ملاذ
العقل وملجأه » (٢٢) ، والعلامة الطبيعية أفضل ، فهى أكثر عينية وهى أصدق ،
وكما ذهب لوك وكونديلاك ، فإن « الفكرة » وحدها - أى المعطى الحسى - هى
بديهية على نحو مباشر . وهى أكثر شاعرية لأنها تستجيب مباشرة للحواس ،
للتخيل البصرى . « إننا لسنا مزودين بمجرد سلسلة من المصطلحات القوية التى
تعبر عن الفكرة بقوة ونبل ، بل نحن مزودون بنسيج من الهيروغليفيات

(٢٠) المصدر السابق ، المجلد ١١ ، ص ١٣١ - ١٣٢ .

(٢١) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٠ .

(٢٢) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٢٢٣ .

الأسرارية المكدسة الواحدة فوق الأخرى ، والتي تصور الفكر . ويمكننى أن أقول إنه بهذا المعنى كل الشعر إشارى » ^(٢٣) . وكما تُظهر تعليقات ديدرو المتطورة على فقرات من الشعر ، فإن « الهيروغليفية الأسرارية » و « الإشارات » لا تعنى رموزا تخفى محتوى عقليا ، بل هى تؤكد ما يمكن أن نسميه رمزية قوية وتأثيرا فسيولوجيا للوزن . « إن الشاعر واقع تحت وطأة ضرورة أن يجد تعبيرا عن العبقرية ، أن يجد تعبيرا عن سمات طبيعية وأصيلة وفريدة ، أى الصورة القوية والفعالة لصفة جزئية » ^(٢٤) .

ولكنّ ديدرو بدل أن يؤكد عينية الكلمة فى الفن وقوتها البصرية يوصى بظلال المعانى كوسيلة لتحقيق الغموض ، بل والالتباس بكل ما فى الكلمة من معنى ، والذي يبدو له جليلا ومثيراً : « الوضوح حقا ضرورى للإقناع : وليست له فائدة فى الإثارة . إن الوضوح مهما يكن نوعه يحطم الحماسة . أيها الشعراء : تحدثوا دون انقطاع عن الخلود واللاتناهى والاتساع والزمان والمكان والألوهية . . كونوا غامضين » ^(٢٥) ، « إنّ ما هو أشد غموضا هو الصالح للتعبير فى الفنون ، وهناك يكون التخيل أكثر يُسرا » ^(٢٦) . « يُسرا » هذه الكلمة يجب أن تعنى هنا الحرية فى التطواف والانغماس فى لعبتها الخاصة من التداعى . ويبدو هذا عكس إحكام ماهو بصرى ، وما هو متعلق بالملاح ، وماهو خاص ، وما هو فردى ، وهذا هو ماتوصى به الصفحات السابقة .

(٢٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٧٤ .

(٢٤) المصدر السابق ، المجلد ١١ ، ص ١٩ .

(٢٥) المصدر السابق ، ١٤٧ .

(٢٦) المصدر السابق ، المجلد العاشر ، ص ٢٥٢ .

وهنا نجد تناقضا من تناقضات نظرية ديدرو ولا يجرى التوفيق بينهما ، إلا إذا فهمنا أن كلا المذهبين موجهان ضد مثال اللغة العقلانية الخالصة ، وأن كلا الجمال البصرى المميز والإعلاء من شأن الغامض الضبابي ، يجرى تقديرهما لتحقيق تأثير عاطفي . وديدرو يعمل في اتجاه بلاغة الإحساس : إن الفكرة في الشعر وفي الفنون بصفة عامة لا يجب أن تظل مجرد مُعطى حسيّ ، وبطبيعة الحال لا يجب أن تصبح مفهوما ، بل يجب أن تصبح عاطفة (٢٧) . إن التزعة الحسية والتزعة العاطفية تمتزجان .

غير أن ديدرو يندفع أكثر : فهو يحاول أيضا أن يشرح تأثير الصور الشعرية بنظرية سيكولوجية تقتضى شيئا أكثر من حيوية الانطباعات . ففي بحثه « حلم دالمبير » (١٧٦٩ ، والذي نشر عام ١٨٣٠) هناك إشارات لنظرية في التخيل على أنه إدراك حسي للنظائر فيما يجاوز التداعي . وهو يقارن التخيل المجازي بالاهتزازات العاطفية للأوتار في فواصل غير متوقعة . وإن إبداع المجاز الأصلي وتجميع المجالات المتباعدة واستيعاب العلاقات المؤكدة تحدث من خلال تراكم تجارب رقيقة ومتنوعة إبان الحياة الطويلة للجهاز العضوى . ويمكننا القول إن الذاكرة تعمل على أنها شبكة معقدة من الصور المخزونة في ظلام المراكز العصبية التي تنطلق منها على نحو غير متوقع ، وغالبا لا يمكن التنبؤ بها ، والحدث والتخيل يقتربان لتقديم أفكار لتكوين مجازات الشاعر وفروض العالم (٢٨) . وواضح أن ديدرو لا يميز بين حدس

(٢٧) انظر التماثل الفريد مع آراء جوناثان إيواردز ، كما ناقشها بيرى ميلر في « إيواردز ، لوك وبلاغة الإحساس » في كتاب « منظورات النقد » ، بإشراف هارى ليفن (كامبردج ، ١٩٥٠) وخاصة ص ١١٧ .

(٢٨) المؤلفات ، المجلد الثانى ، ص ١٧٧ وما بعدها .

الفيلسوف وتخيل الشاعر . وهو يدافع عن التداعيات الأصلية لدى الشاعر - كما هو المتوقع - بالنظرية الحسية فى المعرفة : إن هذه التداعيات حقيقية لأنها تحدث فى الجهاز العضوى للشاعر ، ويمكن أن يشعر بها بشدة مفتقدة - فى الأغلب - فى الانطباع الحسى المباشر . غير أن ديدرو يقطع هذه التأملات ، فيقترح أنها يمكن أن تؤسس موضوع كتاب ، فهو يترك الشاعر يتأرجح فى عالم التداعيات والروابط الذاتية والمنفصلة والداخلية . ولا يمكن استخلاص أى نظرية للشعر من هذه الفقرات . ويبدو أنه من المستحيل أن نوفق بينها وبين الفكرة الكلاسيكية الجديدة الاصطلاحية عن « النموذج الداخلى » (٢٩) .

وديدرو - بحكم عصره ومواهبه - لم يعبأ إلا قليلا بالشعر الغنائى . لكنه فكر - بما فيه الكفاية - فى النظم لكى يرى الارتباط بين اللغة والشعر المجازى والتأثير الفيزيائى للصوت : محاكاة الصوت والإيقاع والوزن ، وهو يعتقد أن إيقاع النظم يتبع مباشرة « حركة النفس » ، الإيقاع الداخلى للعقل (٣٠) . وواضح أن ديدرو - بمثل هذا التصور للشعر - فهم أن ترجمة الشعر مستحيلة على الإطلاق . وحتى أفضل ترجمة سوف تنقصها الأصوات الموحية التى تعتمد على توزيع المقاطع الطويلة والقصيرة والأصوات اللينة والأصوات الساكنة (٣١) .

(٢٩) انظر : إلينور م . ووكر فى محاولته غير المقتعة . « نحو فهم نظرية جمالية لديدرو » ، العدد ٢٥ (١٩٤٤) ص ٢٧٧ - ٢٨٧ .

(٣٠) المؤلفات ، المجلد ١١ ، ص ٢٦٨ .

(٣١) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٧٦ .

إن الشعر الذى يحرك إحساسنا بالعلامات الفيزيائية لا يمكن أن يتج
إلا بالعقل المتحرك ، بالإنسان العاطفى العبقرى والشاعر ، رجل
الوجدان . ويفترض ديدرو دائما الانشغال الشخصى العاطفى المكثف
كمعيار للعظمة الشعرية . ولقد نقد الصورة التى رسمها سانت - لامبير^(٣٢)
لقصيدة « الفصول » لطومسون^(٣٣) على أنها شعر أكاديمى حافل بالفن
والتصميم والعقل : « إن النفس فى الأغلب - لا الفن - هى التى يجب عليها
أن تحدث (التأثير) . فإذا فكرتم فى التأثير فإنكم تكونون قد فشلتم »^(٣٤) .
ولا يوجد ما يمكن أن نراه أو نستشعره فى أوصاف سانت لامبير : « إن
جسمه فى الريف ، لكن روحه فى المدينة . وهو لا ينتظر - على الإطلاق
الهام - الطبيعة ، وقد اعتاد أن يستخدم تعبير نايون^(٣٥) (قبل أن تهبط عليه
الروح) ، إنه لا يسُكر ، لأنه هو نفسه ليس فى حالة سكر ، وهو إزاء
منظر جميل يقول : « (أوه ، ياله من منظر جميل يصلح للوصف) - بدل
أن يصمت ويجعل نفسه تنفذ فيه بعمق ، ثم يمسك بالقيثارة »^(٣٦) . « إذن

(٣٢) جان فرانسوا سانت لامبير (١٧١٦ - ١٨٠٣) : شاعر من جماعة الموسوعة وقصيدته « الفصول »
(١٧١٩) كتبت على غرار قصيدة فصول الشاعر الإنجليزى طومسون ، وهى تصف الطبيعة من وجهة نظر
رومانسية وفلسفية معا (المترجم) .

(٣٣) جيمز طومسون (١٧٠٠ - ١٧٤٨) . شاعر إنجليزى كتب قصيدته « الفصول » بين ١٧٢٦ و ١٧٣٠ ،
وهى من الشعر المرسل فى أربعة كتب للفصول الأربعة وترجمة نهائية (المترجم) .

(٣٤) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢٤٢ .

(٣٥) جاك - أندريه نايون (١٧٣٨ - ١٨١٠) : أديب وفيلسوف فرنسى أشرف على إصدار « مقالات »
مونتيني عام ١٨٠٢ ، وهو صديق ديدرو ، وقد نشر مؤلفاته عام ١٧٩٩ ، ويكتب تكرياته عنه (المترجم) .

(٣٦) المصدر السابق ، ص ٢٤٦ - ٢٤٧ .

ماذا ينقص سانت لامبير ؟ تنقصه نفس تعذبه ، روح عنيفة ، تخيل حارق ،
قيثارة لها عدة أوتار » (٣٧) . فالشاعر أو الفنان عند ديدرو هو شخصية تراجيدية
سوداوية . « قبل أن يمسك الإنسان القلم عليه أن يرتعد عشرين مرة في حضور
الموضوع ، وأن يطير منه النوم ، وينهض في منتصف الليل ، وأن يسرع وهو برداء
النوم ويقدمين عاريين ، لكي يقذف بتخطيطاته على الورق في ضوء مصباح
ليلي » (٣٨) . هذه الأقوال هي نغمات جوته الشاب الذي يقفز من السرير في
منتصف الليل ، نغمات جماعة « العاصفة والاجتياح » ، التدفق العاطفي .
إن ديدرو يقابل بين العبقرية ، التي هي « موهبة خالصة من الطبيعة » وبين
الذوق (٣٩) . إن العبقرية فوق القواعد : وهي يمكن أن تحطم أى قاعدة ، بل
وتحطم كل القواعد بالرغم من أن القواعد قد تكون مفيدة في عصر التفتش .

فلو كان هذا هو كل ما كتبه ديدرو لكانت قد توفرت أماننا نظرية متناقضة
للعبقرية العاطفية ، والمتفرج المستثار ، والعمل الفني المثير . غير أن هذا الهدف
قد تعدل تعديلا كبيرا من جرّاء الفروض الكلاسيكية الجديدة الأساسية ، التي
أصبحت مع كّر السنين أقوى . وأفضت أخيرا إلى وضع متناقض - على الأقل
في جانب منه - مع نزعتة الانفعالية العاطفية المبكرة . وحتى دعوته الشديدة
التأثير لجنس أدبي جديد هو الدراما البورجوازية ، جاءت على نحو يكاد يكون
شاملا في إطار مقبول للنظرية الكلاسيكية الجديدة . ولقد أقام هرمية من
الأجناس الدرامية تبدو فيها التراجيديا العائلية ، وهي تحتل الفجوة بين التراجيديا

(٣٧) المصدر السابق ، ص ٢٥٠ .

(٣٨) المصدر السابق ، المجلد العاشر ، ص ١٤٥ .

(٣٩) المصدر السابق ، المجلد ١٢ ، ص ١٢ .

والكوميديا ، بينما الكوميديا الساخرة ومسرحية العجائب تتراجع إلى مكانة أدنى من الأجناس الثانوية (٤٠) . وهو يندد بشدة بالكوميديا التراجيدية باعتبارها جنسا رديئا يخلط جنسين منفصلين تماما بمقتضى حدود طبيعية : « إن الإنسان لا ينتقل من جنس درامى إلى جنس درامى آخر بفروق ضئيلة ، لكن الإنسان يقع فى كل خطوة فى تناقضات ، ومن ثم تختفى الوحدة » (٤١) .

وديدرو يستهجن شكسبير وآتواى لهذا الخليط باعتباره ذوقا فاسدا ، وإن كان بعنف أقل عما فعل فولتير عندهما استهجن شكسبير . إن الجنس الجديد ، أى الدراما البورجوازية تختلف عن التراجيديا فى مادة موضوعها ، وأيضا فى نغمتها ونقص العاطفة البطولية فيها . ويعتقد ديدرو أنها أيضا شئ متوسط بين الأجناس الأخرى بالنسبة للشخص الذى تعرضها . إن الكوميديا هى عن أنماط والتراجيديا هى عن أفراد . أما الدراما العائلية فهى عن « أحوال » ، وهو مصطلح يشير إلى ممارسة ديدرو إدراج أنماط مثل الخبير المالى والأديب والفيلسوف والقاضى والمحامى والسياسى ، والناس فى علاقاتهم الأسرية الأساسية مثل الأب والزوج والأخت والأخ (٤٢) . ويصعب أن نتيين الجديد الكامن فى هذه الشخص ، ويصعب على ديدرو أن يكون قد اعتقد أن « الحال » يمكن أن يحل محل الفردية أو النمط العام ، إنه - بكل بساطة - أسلوب كلاسيكى جديد حسن . وهو نفسه يقول إن المرء يستطيع أن يكتب مسرحية « عدو البشر » (٤٣) من

(٤٠) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ١٣٥ - ١٣٦ .

(٤١) المصدر السابق ، ص ١٣٧ .

(٤٢) المصدر السابق ، ص ١٥١ .

(٤٣) مسرحية لموليير (المترجم) .

جديد كل خمسين عاما^(٤٤) ، وهو اعتراف بأن النمط الكوميدي يمكن أن يكون محليا في الزمان والمكان . وهو يفكر بمشقة في أن الأبطال التراجيديين هم أفراد تماما ، وليسوا ممثلين لأنماط .

واضح - إذن - أن الفن - أو على الأقل فن الدراما - لا يعنى مجرد النزعة العاطفية ، بل هو بالأحرى محاكاة للطبيعة ، وبطبيعة الحال يقصد ديدرو « بالطبيعة » ما هو نمطى وكلى والتناغم المفترض فى الطبيعة . « إن تناغم أجمل صورة ليس إلا محاكاة واهنة لتناغم الطبيعة »^(٤٥) . وهناك فقرات عديدة وخاصة فى الكتابات المتأخرة مثل « صالون » ١٧٦٧ ، الذى اعتنق فيه ديدرو مفهوم النموذج الباطنى ، الذى على الفنان أن ينسج على منواله . وهكذا يتقبل ديدرو طابع الأفلاطونية الجديدة فى الكلاسيكية الجديدة . وأحيانا يبدو ديدرو مثل شافيتسبرى (الذى درسه وجاءت ترجمة ديدرو لمقالته « الفضيلة والجدارة » أول منشوراته عام ١٧٤٥) أو فنيكلمان . بل يمكن لديدرو أن يقول إن الأعمال الفنية تلحّ على عظمة الطبيعة وقوتها ، وعظمتها بقوة أكبر من الطبيعة نفسها^(٤٦) . الفن - إذن - هو الاصطباغ بالصبغة المثالية ، وهذا ضمنا تبرير للطبيعة . وفى مسألة فن النحت أصبح ديدرو منخرطا فى مجادلات خاصة بمحاكاة القدماء ، وعدم الرغبة فى محاكاة العرايا المحدثات اللواتي تحللن من طيات الكورسيهات وأربطة الجوارب^(٤٧) وصعوبة مجرد التوصية

(٤٤) المصدر السابق .

(٤٥) المصدر السابق ، المجلد ١٢ ، ص ٨١ .

(٤٦) المصدر السابق ، المجلد ١١ ، ص ١٤٠ .

(٤٧) المصدر السابق ، المجلد ١٠ ، ص ١١٨ .

بمحاكاة التماثيل الكلاسيكية والطرق الممكنة ، التى يمكن للتقديم أن يصل بها إلى جمال مثالى (وفى هذا السياق على الأقل يعطى ديدرو للجمال تفسيراً طبيعياً خالصاً) . « إن أجمل أنموذج ، أكمل أنموذج لرجل أو امرأة هو الأنموذج الملائم بشكل رائع لكل وظائف الحياة ، قد حل فى عصر أكمل تطور دون أن يحقق أيّاً منها على أى حال » (٤٨) . وواضح أن هذا يعنى أنموذجاً بيولوجياً للجمال ، امرأة لم تضع أطفالاً بعد ، لكنها قادرة بأحسن ما يكون على حملهم ، إنها مثال لا يأخذ المرء بعيداً جداً فى علم الجمال . وبطبيعة الحال يوحى هذا فى الأدب بشيء مجاور قليلاً للاعتيادية والجمال المنتظم .

وأهم تطبيق لهذه « المثالية » هو محاوره ديدرو « مفارقة ما هو كوميدى » التى كتبها بين ١٧٧٠ و ١٧٧٨ ، ولكنها لم تنشر إلا عام ١٨٣٠ ، فهى تختلف على نحو لافت عن نظرياته السابقة الأكثر طبيعية ، التى بذلت محاولات لإنكار أصالتها . لكن جرى تأكيد صحتها بأسس خارجية وباطنية ، وهى تتلاءم بالفعل على نحو ممتاز مع أقواله المتناثرة العديدة ، والمنحنى العام لتطوره (٤٩) . والجدال الوارد فى « المفارقة الخاصة بما هو كوميدى » يشير أساساً إلى فن التمثيل ، لكن تطبيقاته على الشعر - رغم أن ديدرو نفسه لا يدرك هذا إلا بخفة - أبعد ما يكون عن تناول اليد . إن ديدرو يقول الآن ، إن الممثل لا يستطيع ، ولا يجب أن يتوحد مع دوره ، ولا يجب أن يشتت بالعاطفة ، بل عليه بالأحرى أن يحاكي أنموذجاً داخلياً للشخصية التى شكّلها فى عقله . وهكذا

(٤٨) المصدر السابق ، المجلد ١١ ، ص ١٢ .

(٤٩) ثلاث صور مختلفة ١٧٧٠ ، ١٧٧٣ ، ١٧٧٨ قارن تنفيذ بدييه لمحاولات إنكار نسبتها لديدرو فى « دراسات نقدية » (باريس ، ١٩٠٣) ص ٨٣ - ١١٢ .

ستكون لدينا ثلاثة من هذه النماذج : الإنسان الفعلى فى الواقع ، الأتمودج الذى يتخيله الشاعر ، الأتمودج الذى يتخيلة الممثل . ويقول ديدرو الآن على نحو شديد الغرابة : « إن أتمودج الطبيعة أقل فى العظمة عن الأتمودج الذى يتصوره الشاعر ، وهذا الأتمودج بدوره أقل عظمة من ذلك الأتمودج الذى يحققه الممثل العظيم ، وهو أشدها مبالغة » . (ولهذا هو أفضل النماذج الثلاثة) . والتعبيرات الطبيعية عن المشاعر جرى نبذها الآن . فإذا كان الممثل مزوداً بحساسية شديدة فهو إما ألا يمثل ، أو أن يمثل على نحو مستهجن : « إذا جار لى أن أحكى قصة محزنة فلنّ بعض الاضطرابات المجهولة سوف تنبعث فى قلبى وفى رأسى ، ولسانى سوف يتملّق ، وصوتى سيتغير ، وأفكارى سوف تنفكك ، وكلامى سوف يتوقف ، إننى أفأفئ ، ودموعى تنهمر على وجحتى ، وأصمت » ، فيعرض المتحدث الآخر قائلاً : « ولكن هذا هو ما ينبجى فى المجتمع ، ولكن فى المسرح سينال الاستهجان » . « لماذا ؟ » . « لأن الجمهور لا يأتى ليرى الدموع ، بل لسمع الأحاديث المثيرة المحركة ، لأن حقيقة الطبيعة تتصادم مع حقيقة الاقتناع . فلا النسق الدرامى ولا الفعل ، ولا حديث الشاعر نماذج مستمدة من خطبتى المختنقة المتقطعة المتحسرة . فلا تكفى محاكاة الطبيعة . على الإنسان أن يحاكي الطبيعة الجميلة » (٥٠) . ويبدو أن الجدال قد اكتمل : فديدرو الآن يعتبر استهجان الجمهور الفرنسى فى القرن الثامن عشر محك اختبار للفن الدرامى . وكثير من الحجج والحكايات عن الممثلين ترد لتدعيم وجهة النظر هذه . وبعضها مقنع ، وإن كان هذا الإقناع قائم على ذوق فاسد : فهناك حكايات عن الممثلين الذين يقاطعون عاطفة

(٥٠) « المؤلفات » المجلد الثامن ، ص ٤١٩ - ٤٢٠ .

دورهم ، لكى يخاطبوا زملاءهم من الممثلين أو الجمهور ، والمثلة المحتضرة تهمس للممثل المُمَدَّد بجانبها : « إنك تفوح منك رائحة كريهة » ، وهناك أخرى يحثها الجمهور على الأداء بصوت أعلى تردّ : « اهدأوا » . والممثل بعد الأداء الذى يجعل الجمهور يذرف الدموع ليس حزينا ، بل هو مجرد إنسان أتعبه المجهود الذى بذله ويريد تغيير رداءه ويتوجه إلى السرير . والممثل الرائع هو - إذن - الإنسان الذى يعرف - على خير ما يكون - كيف يصور العلامات الخارجية للعاطفة ، وليس الممثل الذى يتأثر هو نفسه تأثرا عميقا . ومثل هذه العاطفة الحقيقية لا يمكن تكرارها ، ولا يمكن أن تمتد إلا إلى دور أو دورين ، لموقف أو موقفين . ويدرك ديدرو أن ما يقوله عن الممثل يجب أن ينطبق أيضا على الشاعر والخطيب والفنان المصور والموسيقى . « إن الشعراء العظام ، والممثلين العظام ، وربما - بصفة عامة - كل المحاكين العظام للطبيعة مهما يكونوا مزودين بخيال جميل وحكم جميلة وحساسية جميلة وذوق مؤكد هم أقل البشر حساسية . . . إنهم مشغولون للغاية بالتطلع والتعرف والمحاكاة ، لكى يتأثروا بحيوية ، وأن ينقلوا هذا إلى ما يجاوز أنفسهم » ^(٥١) . وديدرو يقول عن الفن بكلمات مماثلة على نحو مدهش لكلمات وردزورث عن « الاسترجاع فى لحظات الهدوء » :

« هل ألقت قصيدة عن الموت عقب فقدك لصديقك أو صديقتك ؟ لا . . . عندما يولى الألم ، وعندما تفتقر الحساسية ، وعندما يتباعد المرء عن الكارثة ، وعندما تهدأ النفس ، وعندما يستعيد الإنسان السعادة الماضية . . . عندما تتوحد الذاكرة مع الخيال ، يمكن للإنسان أن يتكلم على نحو رائع .

(٥١) المصدر السابق ، ص ٣٦٨ .

يقول المرء إن الإنسان ييكنى ، لكن لا يعود الإنسان ييكنى عندما يطارد شيئا مدهشا يتمناه . . . عندما يكون الإنسان مشغولا بجعل النظم متناغما ، عندما تتدفق الدموع ، يسقط القلم من يد الإنسان ، ويستسلم للشعور ، ويتوقف عن التأليف « (٥٢) .

الآن يدرك ديدرو أن الممثل لا يكف عن أن يكون شخصا مُفردا ، ولا يتحول إلى الشخصية التى يمثلها . إن ما يحدث هو شيء أشبه بتحول الشخصية : « فى هذه اللحظة فإن هذه الشخصية تكون مزدوجة : كليرون الصغيرة وأجربينا العظيمة » (٥٣) . ويدرك ديدرو الآن أيضا أن شخوص خشبة المسرح ، الممثلات لكليوباترا وميروب وأجربينا وسيناس لسن شخصيات تاريخية ، بل لسن شخصيات على الإطلاق ، بل هن « الأطياف الخيالية للشعر : إننى ألحّ فى القول : إنهن أطياف للشخصية الجزئية لهذا الشاعر أو ذاك » (٥٤) . إن المسرح قائم على قناعة قديمة ، على صياغة قال بها أسخيلوس : « بروتوكول عمره ثلاثة آلاف سنة » (٥٥) .

لقد تغير أيضا رأى ديدرو عن تأثير الفن ، فلم يعد يتكلم عن التأثيرات العاطفية العنيفة ، وإدخال المشاهدين فى العذاب ، وتحطيم عالمهم كما لو كان هناك زلزال . بل هو بالأحرى يحلم حتى بسداجة بجزيرة سعيدة - لامبدوزا بين تونس وصقلية - متقاة ، حيث تمثل التراجيديات والكوميديات فى

(٥٢) المصدر السابق ، ص ٢٨٦ .

(٥٣) المصدر السابق ، ص ٣٦٧ .

(٥٤) المصدر السابق ، ص ٣٧٢ .

(٥٥) المصدر السابق .

الأعياد ، ويصبح الممثلون وعَاطَافاً عظاماً للأخلاق^(٥٦) . وهو لديه توقعات عالية بالنسبة للتأثير الخلقى المباشر على المسرح : « إن الجزء الخلقى من قائمة المسرح الرئيسية هو المكان الوحيد الذى تختلط فيه دموع الفاضل والشرير . هنا يصبح الشرير ساخطا تجاه المظالم التى ارتكبها هو نفسه ، ويشعر بالشفقة تجاه الشر الذى فعله هو نفسه ، ويغضب من الإنسان الذى يشبه شخصه . . . إن الشرير يترك دوره وهو أقل ميلا لارتكاب الشر »^(٥٧) .

غير أن ديدرو أصبح فيما بعد شكاكاً أكثر بالنسبة للتأثير الخلقى المباشر على المسرح : « هناك فى المسرح : أنا رَحْب الصدر ، عادل ، شفوق ، لأننى أستطيع أن أكون هكذا بدون نتائج مترتبة عليه »^(٥٨) . ومن المؤكد أن هذه التصريحات المتأخرة تظهر فهما أكبر لطبيعة الفن وطبيعة العملية الإبداعية وتأثيرات الفن عن كتاباته السابقة الأكثر تأثيراً والحافلة بالانفعالية والعطافية الموجودة فى العصر .

وهناك شىء يجب أن يقال عن نقده التطبيقى وتصنيفه للمؤلفين الرئيسيين وميوله وأذواقه ، ولا يمكن وصفه بأنه ناقد خصب أو حريص بالنسبة للمؤلفين الأفراد ، كما لا يمكن أن تُعد آراؤه عن تاريخ الأدب بصفة خاصة جديدة أو مثيرة . فهو بالنسبة للقديم يتخذ موقفاً وسطاً معقولاً . وهو يستهجن التملق الشامل للقديم ، ومن ثم يبدو أنه يؤازر المحدثين فى « النزاع » . لكنه لا يفعل هذا إلا مؤقتاً جداً على أسس عامة . وهو بالفعل يعجب بعدد من القدماء إعجاباً حميمياً : « عندما أفضل هوميروس على فرجيل ، وأفضل

(٥٦) المصدر السابق ، المجلد ٧ ، ص ١٠٨ - ١٠٩ .

(٥٧) المصدر السابق ، ص ٣١٢ .

(٥٨) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٢ .

فرجيل على تاسو ، وأفضل تاسو على ملتون ، وأفضل ملتون على فولتير أو كاموش ، فإن الأمر ليس أمر تواريخ على الإطلاق . وأستطيع أن أدلى بدواعي ومبرراتي «^(٥٩) وهو يرفض الاتهام بالهوس بالقديم ، لكنه بالفعل يلح تماما على ضرورة معرفة القديم ، فلا يوجد امتياز في الذوق بدون معرفة اليونانيين واللاتينيين ، ويدرك الإنسان سهولة المؤلف الحديث الذي لا يعرف القدماء . وديدرو نفسه قد قرأ اليونانية واللاتينية قراءة جيدة . وهو يؤكد قيمة المعرفة والنزعة الموسوعية بالنسبة للشاعر ، وهو في نقص لشعر الزخرفة اللفظية في عصره يحتاج بأن الشعراء المحدثين « بسبب نقل معرفتهم لا يغنون شيئا سوى تفاهات منمجة » . وبالرغم من أن الطبيعة هي مصدر الجمال كله ، لا يزال القدماء هم الذين زودونا بأعظم نماذج الفن .

وهوميروس ينال من ديدرو أعظم ثناء . فهو عنده يختلف عن كل الشعراء الآخرين ، لأنه يتحدث لغة الشعر ، كما لو كانت لغته هو ، وكل الشعراء الآخرين بالمقارنة به يتلفظون انطلاقا من نزعة أكاديمية . ويمضي ديدرو قُدُما في الدفاع عن هوميروس ضد عديد من المنتقسين من قدره من السائرين في أعقاب بايل^(٦٠) . إنه يتقبل أبطال هوميروس ، ويتقبل عاداته ولغته وتقنيته في الوصف . وهو مثل لسنج يفرز مادحا فقرة في « الإلياذة » ليس فيها وصف جمال هيلين ، بل يوحى بجمالها من خلال تأثيرها على عواجز طروادة^(٦١) .

وفرجيل أيضا عظيم للغاية ، لكنه ليس في عظمة هوميروس . وديدرو

(٥٩) « مراسلات مستجدة » المجلد الأول ، ص ٢٠٤ .

(٦٠) المؤلفات ، المجلد الثالث ، ص ٤٤٤ .

(٦١) المصدر السابق ، المجلد ١٨ ، ص ١٠٩ ، المجلد ١١ ، ص ٣٢٨ .

يعجب بصفة خاصة ، بـ « القصيدة الزراعية » ^(٦٢) . وهو يعجب بهوراس ويعتقد أن كتابه « فن الشعر » هو عمل من أعمال العبقرية ، وهو يفضل بمراحل « فن الشعر » لبوالو الذى يبدو فى نظره مجرد عمل من أعمال الذوق السليم ^(٦٣) . وهو يمتدح تاستوس ^(٦٤) على أنه رامبرانت الأدب ، ويعجب بلوكريشوس ^(٦٥) بسبب خياله ، لكنه ينتقده بسبب « أسلوبه الجاف والمشوش » ^(٦٦) .

لقد تأثر ديدرو بأبلغ تأثر وأعماقه بالتراجيديا اليونانية . وهو يعجب بأسخيلوس باعتباره « عملاقا وملحميا » ، « جليلا » ، خاصة فى مسرحية « الصافحات » لأسخيلوس ، التى يرجع إليها دائما عندما يريد مثالا على الفن التراجيدى المثير . ومسرحية « فيلوكتيتيس » لسوفوكليس هى بالنسبة إليه الرائعة الكاملة : « لا يستطيع المرء أن يضيف كلمة أو يحذف كلمة » ^(٦٧) . لكنه - وهذا ما يدعو إلى الدهشة - يبدى برودا تجاه إيوريبيدس . إنه ينشد - دائما - التراجيديا اليونانية كأغودج للتراجيديا الحديثة ، خاصة الإغلاء من شأن بساطة

(٦٢) رسائل إلى صوفيا فولان ، المجلد الثالث ، ص ٢٧٦ (المؤلف) .

والقصيدة الزراعية هى قصيدة تعليمية كتبها فرجيل فى أربعة كتب عن الزراعة والعناية بالحيوانات المستأنسة وتربية النحل - (المترجم) .

(٦٣) « رسائل مستجدة » ، المجلد الأول ، ص ٣٠٤ وما بعدها ، قارن : « لديدرو وهوراس » فى إ . ر . كورتنيوس : « الأدب الأوروبى والعصور الوسطى اللاتينية » (برلين ، ١٩٤٨) ص ٥٥٦ - ٥٦٤ .

(٦٤) كورنيليوس باستوس (حوالى ٦ - ١٢٠) خطيب وسياسى ومؤرخ رومانى اشتهر بالخطابة وأعظم أعماله كتابه « التاريخ » ، وله « محاوراة فى الخطابة » . (المترجم) .

(٦٥) لوكرشوس (حوالى ١٠٠ ق م - ٥٣ ق م) : شاعر رومانى تلميذ الفيلسوف أبيقور ، وقد انتحر فى لحظة جنون بسبب أكسير حب أعطته إياه زوجته - أشهر أعماله « فى الطبيعة » (المترجم) .

(٦٦) عن تاستوس ، « المؤلفات » ، المجلد ١٢ ، ص ١٠٥ ، « عن لوكرشوس » المجلد ٧ ، ص ٣٥ .

(٦٧) جيلو . دنيس ديدرو ، ص ٢٤٧ .

حدثها بالمقارنة مع المكائد المعقدة فى التراجيديات الفرنسية . ولدى ديدرو أيضا إلمام بالتضمينات الاجتماعية للتراجيديات اليونانية : إنه يقارن بين المكان العام الكبير لخشبة المسرح الأثينى وبين الأركان المظلمة الصغيرة فى المسارح الحديثة ، حيث لا يتجمع سوى بضع مئات من الناس ، وهو يروى قصة إنسان ظن أن المسرح الباريسى سجن^(٦٨) . والتأثيرات العظيمة مثل تلك التى على خشبة المسرح اليونانية نحن فى أمس الحاجة إليها ، غير أن ديدرو يدرك أننا « نحتاج إلى مثل هذا الجنس من المؤلفين والممثلين والمسرح والجمهور إن أمكن »^(٦٩) . وديدرو ينتمى إلى العديد من نقاد القرن الثامن عشر ، الذين توقعوا شيئا مثل إعادة وحدة الفنون - إعادة وحدة الرقص والتمثيل الصامت ورسم خشبة المسرح والموسيقى والشعر - ورأى إنجازا جزئيا لمثاله فى الأوبرا الإيطالية . وعلى نحو استيعابى كان ديدرو متحمسا لترنس^(٧٠) . إن ترنس يصور الحياة الأسرية ، وهو مثير للشفقة ، بل هو بورجوازي . وليس لديه شيء من عنف أريستوفانس وغلوه أوحى مولير . وقد أثنى عليه « لأنه توفرت له ربة شعر أكثر هدوءا وحلاوة »^(٧١) . وأول منظر فى مسرحية « أندريا » يبدو لديدرو أنه لا يوجد أى شيء حتى عند مولير يمكن أن يتفوق عليه . وهو يمدح ترجمة كولمان لترنس إلى الإنجليزية ، وهو يأمل أن يلقن الإنجليز درسا فى الحقيقة ،

(٦٨) المؤلفات ، المجلد السابع ، ص ١٢٤ .

(٦٩) المصدر السابق ، ص ١١٨ .

(٧٠) ترنس (حوالى ١٩٠ ق م - ١٥٩ ق م) . شاعر كوميدي روماني من سكان أفريقيا . له ست كوميديات . (المترجم) .

(٧١) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢٣٢ .

وفى وحدة التصميم ، وفى الإحكام ، فهو قد يعلمهم كيف يمكنهم أن يتجنبوا التهور لدى فانيرو ^(٧٢) وتشرلى وكونجريف ^(٧٣) وإذا قارنا أريستوفانس بترنس فإنه لن يكون سوى « مَهْرَج » صالح للحكومة الأثينية ^(٧٤) . أما بلوتوس فلم يرق لديدرو إطلاقا .

ووجهة نظر ديدرو تجاه الأدب الفرنسى الكلاسيكى غامضة نوعا ما . فهو يعارض عدة صفات فى التراجيديا والكوميديا الفرنسيتين ، لكنه لا يستطيع أن يحجب إعجابه عن مؤلفيه العظام أو يكبح الشعور بأن القرن السابع عشر سوف يشار إليه على أنه العصر الكلاسيكى للأدب الفرنسى ^(٧٥) . وهو يمدح كورنى على أنه جليل ، لكنه متفاوت . ولم يعد سوى ثمان أو تسع مسرحيات ممتازة حقا . غير أنه استهجن الملامح الزخرفية المبرقشة عند كورنى . « إن كورنى يكاد يكون دائما فى مدريد ، وليس فى روما » . ورأسين « ربما يكون أعظم الشعراء قاطبة على الإطلاق » ^(٧٦) وأكثرهم كمالا ، وأكثر كتاب العالم أجمع نقاء ^(٧٧) . وديدرو - مثل فولتير - يكيل أعظم ثناء للحن السارى فى

(٧٢) چون فانيرو (١٦٦٤ - ١٧٢٦) كاتب درامى ومهندس بريطانى . كما أنه كتب الكوميديا . وقد بنى قلعة هويرارد (١٦٩٩ - ١٧٢٦) . (المترجم) .

(٧٣) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢٣٧ .

(٧٤) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٤٨٢ .

(٧٥) أنظر جيلو ، ص ٣٩٢ .

(٧٦) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ١٥ .

(٧٧) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٣٦٦ .

لغة راسين ونظمه ^(٧٨) إن شعره حافل بالهيوغلوفيات الرمزية البارعة . وفولتير مفضل عنده - بطبيعة الحال - ولكن لأسباب مدهشة . فديدرو يعتقد أنه الأكثر أصالة في مكائده ومسرحياته الهزلية ، وهو يدافع عن هذه الملامح الهزلية مقابل قيود بوالو وفانيلو . وهو يميز مسرحية (طرطوف) لمولير بسبب البراعة التي تم بها تدبير الحدث ، وزيادة على ذلك يرى أنها محتملة وطبيعية على نحو كامل .

ويبدى ديدرو اهتماما كبيرا بالأدب الإنجليزي وخاصة شكسبير وريتشارد سون ، كما يبدى إعجابه - بطبيعة الحال - بالدراما العائلية الإنجليزية ، التي سبقت إصلاحاته هو للمسرح الفرنسى . وهناك ملاحظات عن الكتاب الإنجليزي : ملتون وسويفت وبوب وبونج ، لكنهم غير مميزين ^(٧٩) . وديدرو يرى شكسبير بعيون أكثر تعاطفا مما فعل فولتير ، وإن كان ديدرو لا يزال يعتبره أساسا طبيعيا وفجأً وعبقريا بلا ذوق . وهو فى فقررة عجيبة يحتج ضد فكرة أن الإنسان لا يمكن أن يجد أصالة شكسبير إلا فى فقراته الجليلة . وتكمن عظمة شكسبير بالأحرى فى الخليط الغريب المهم الفريد لأفضل ما فى الذوق وأسوأه ^(٨٠) . وهو يندد بالكوميديا التراجيدية ، لكنه يميل إلى المناظر الكوميديية عند شكسبير والتي يعتقد أنها تظهر ذوقا بسيطا ^(٨١) . وبصفة إجمالية لا يجب أن يصدمننا عنف شكسبير على الإطلاق أكثر مما يصدمننا شجن هوميروس أو مرأى أوديب

(٧٨) المصدر السابق ، المجلد ١٩ ، ص ٣٩٦ .

(٧٩) قارن المصدر السابق ، المجلد ١٥ ص ١٤٧ ، المجلد الثانى ، ص ٨٥ ، المجلد ١٦ ، ص ٣٦٢ .

(٨٠) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٣٣١ .

(٨١) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٣٧٤ .

وأنيته . وهو يسأل الشعراء الفرنسيين - متهكّما - ما إذا كانوا يكتبون لأمة رقيقة غامضة لا تتمتع إلا بمراثى راسين الرقيقة المؤثرة ، والتي يؤذيها قصابو شكسبير ، وما إذا كانوا يكتبون لنفوس ضعيفة للغاية ، حتى إنها تؤيد الصدمات العنيفة ^(٨٢) ، « عند شكسبير يشعّ الجليل والعبقرية مثل البرق في ليلة طويلة ، غير أن راسين جميل دائما » ، وهوميروس حافل بالعبقرية ، وفرجيل حافل بالأناقة ^(٨٣) . لكن شكسبير هو ممثل لمعظم وقاحة العصر الوسيط . « إنه لن يقارن بأبوللو أوف بلفدير أو جلاديتور أو أنتينوس أو هرقل جليكون ، بل يقارن - بالأحرى - بسانت كريستوفر أوف نوتر دام ، إنه تمثال هلامي ، منحوت بفجاجة ، نستطيع نحن جميعا أن نمر من بين ساقيه دون أن تمسّ جبهتنا أعضائه المخجلة ^(٨٤) .

ويبدى ديدرو أعظم حماس لريتشاردسون في التكريم الشهير (١٧٦١) ، وأيضا في الرسائل الخاصة لخليلته صوفيا فولان . إن ريتشاردسون صادق بالنسبة للحياة ، وهو ذو نزعة خلقية ينصاع للأعمال الفاضلة ، وهو كامل . « كم شعرت بالارتياح والعدل ، وكم شعرت بالرضا الذاتي بعد أن قرأت كتبك : لقد شعرت كما يحسّ الإنسان بعد يوم من الراحة » ^(٨٥) . « وكلما ازداد العقل نبلا » ازداد الذوق تهذبا ونقاء ، وازدادت معرفة المرء بالطبيعة الإنسانية

(٨٢) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٣٩٢ .

(٨٣) المصدر السابق ، المجلد الخامس عشر ، ص ٢٧ .

(٨٤) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٣٨٤ .

(٨٥) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢١٢ .

واردات محبته للحقيقة ، وازداد تقديره لأعمال ريتشاردسون ^(٨٦) ويقارن ديدرو روايات ريتشاردسون بالإنجيل : « منذ أن عرفت هذه الروايات استخدمتها كمحك اختبار ، وعندما لا تنال تقديرا فإننى أعرف بأى تقدير أقيم مثل هؤلاء الأشخاص » ^(٨٧) . « أوه ! يا ريتشاردسون ، إذا لم تكن قد نلت إبان حياتك كل البدع التى تستحقها ، فكيف تكون عظمة شهرتك بين خلفائنا عندما يرونك من على بُعد مساو للمسافة التى تفصلنا عن هوميروس . فَمَنْ من البشر ساعتها سوف يجرؤ على أن يحذف سطرا من عملك الجليل ؟ » ^(٨٨) وعندما انتقدت إحدى السيدات كلاريسا بطة رواية ريتشاردسون التى كانت موهبتها الرئيسية قائمة فى مجرد صياغة العبارات الجميلة ، أصبح ديدرو ساخطا : « يجب أن أعترف بأننى أعد من اللعنة الكبرى التفكير والشعور على هذا النحو : إنه أمرٌ جَلَلٌ ، حتى إننى أفضل بالأحرى أن تموت ابنتى فى التو بين ذراعى ، على أن أعرف أنها يمكن أن تكون على هذا النحو من المرض : ابنتى - نعم . إننى أقول هذا متعمدا ، ولن أراجع عن هذا » ^(٨٩) . ويبدو ذلك اليوم جنونا شديدا من « الحساسية » . ونستطيع أن نفهم على نحو أشد سهولة لماذا رأى ديدرو « شظايا أشكال الجمال الجلييلة » فى رواية « التاجر اللندنى » للروائى ليللو ، وأحب رواية « المقامر » لإدوارد مور ؟ وعندما رآها فى الترجمة الفرنسية أثنى على « الأنسة سارة سامسون » ، لما فيها من نسج .

(٨٦) المصدر السابق ، ص ٢١٦ .

(٨٧) المصدر السابق ، ص ٢٢٢ .

(٨٨) المصدر السابق ، ص ٢٢٦ .

(٨٩) المصدر السابق ، ص ٢٢٤ .

ونحن إذ نقوم بعملية مسح لعمل ديدرو النقدي يصعب ألا نكون ظالمين بالنسبة لثراء اقتراحاته وكثرة فقراته وأفكاره ومعتقداته ، لأن الإنسان لا يملك إلا أن يرى أن ديدرو رجل واقع بين عالمين ، وغير قادر على أن يختار بينهما . يمكن للإنسان أن يقرأ عنده توقعات النزعة الطبيعية البورجوازية في القرن التاسع عشر ، ويمكن للإنسان أن يرى في فقرات قليلة توقعات التصورات الرمزية للشعر . ويصعب إنكار الرومانسية العاطفية والنزعة العاطفية نفسها ، ولكن مما يدعو للدهشة أن بعض جمل نقده يرد عندما يدير ظهره للماضي ، ويتمسك بشدة بحقائق معينة خاصة بالمعتقد الكلاسيكي الجديد : لاشخصية الفنان ، المثال الداخلي ، « الأتموزج الداخلي » ، التشكيل المتعمد لعمل الفنان - وفي هذا المجال يتوازي تطور ديدرو مع تطور الألمانين العظمين جوته وشيلر ، اللذين بعد شباب النزوة الانفعالية الرومانسية ، أعادا صياغة المعتقد الكلاسيكي الجديد في إطار متزن من النزعة القطعية الجارمة القديمة .

المصادر والمراجع

Diderot is quoted from the standard ed.: Œuvres complètes, ed. J. Assézat and M. Tourneux, 20 vols. Paris, 1875-97. A convenient collection is Œuvres, ed. André Billy in Collection La Oléiade, Paris, 1946. See also Writings on the Theatre (in French), ed. F. G. Green, Cambridge, 1936. Some quotations are from Correspondance inédite, ed. A. Bablon, 2 vols. Paris, 1931; also, Lettres à Sophie Volland, ed. A. Babelon, 3 vols. Paris, 1930.

The fullest discussions of Diderot's criticism and aesthetics are Hubert Gillot, "Les Idées littéraires," in Denis Diderot (Paris, 1937), pp. 191-267; Wladyslaw Folkierski, Entre le classicisme et le romantisme (Cracow, 1925), pp. 355 - 516; Yvon Belaval, L'Esthétique sans paradoxe de Diderot, paris, 1950 (who tries to force unity on Diderot); and Lester G. Crocker, Two Diderot Studies: Ethics and Rsthetics, Baltimore, 1952 (containing "Subjectivism and Objectivism in Diderot's Esthetics").

A ggos general book is still karl Rosenkranz, Diderots Leben und Werks, 2 vols. Leipzig, 1866. An important study is Leo Spitzer, "The Stule of Diderot," in Linguistics and Literary History : Essays in Stylistics)Princeton, 1948), pp. 135-91. Eric M. Steel, Diderot,s Imagery (New York, 1947) contains the chapter "Diderot's Theory of Imagery."

The following articles and essays discuss some of Diderot's ideas from diverent points of vies :

Anne-Maride de Comaille, "Diderot et le sumbole littéraire," in Didero;

Studies, ed. Otis E. Fellows and Norman L. Torrey (Syracuse, 1950), pp. 94-120.

Herbert Dieckmann, "Diderot's Conception of Genius," JHI, 2 (1941), 151-82.

Herbert Dieckmann, "Zur Interpretation Diderots," Romanische Forschungen, 53 (1939), 47-82.

Margaret Gilman, "The poet According to Diderot," RR, 37 (1946). 37-54.

L. G. Krakeur, "Aspects of Diderot's Aesthetic Theory," RR, 30 (1939). 244-59.

J.J. Mayoux, "Diderot and the Technique of Modern Literature," MLR, 31 (1936), 518-31.

Felix Vexler, Studies in Diderot's Esthetic Naturalism, New York, 1922.

Eleanor M. Walker, "Towards an Understanding of Diderot's Esthetic Theory," RR, 35 (1944), 277-87.



General Organ. of the Library (GUAL)
2144.161-18 11 1944-1945

(٤)

النقاد الفرنسيون الآخرون

من الواضح أن أكثر الشخصيات أهمية فى النقد الأدبى والنظرية الأدبية فى فرنسا فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر كانت فولتير وديدرو . والكاتب الثالث الأكثر شهرة هو جان جاك روسو (١٧١٢ - ١٧٧٨) وعلى الرغم من أهميته الهائلة فى التاريخ العام للأدب والأفكار ، فإنه لا يكاد يكون ناقدًا أدبياً بالمعنى الدقيق للكلمة . وعمله الصورى الوحيد فى النقد الأدبى هو « رسالة إلى دالمير عن المشاهد » (١٧٥٨) ، وهو هجوم على اقتراح دالمير للسماح بإقامة مسرح فى جنيف . وهذا العمل مؤلف أخلاقى للغاية حاول فيه روسو أن يطرح فكرة أن الدراما قد تكون ممتازة للباريسيين الفاسدين ، لكنها ستفسد أهل جنيف الأتقياء . وهو يدنو من الترسانة الكلية للجدال الموجه ضد المسرح الذى استمر لعدة قرون على يد أصحاب النزعة التطهيرية ^(١) ، سواء الكاثوليك أو أتباع كالفن . وهو ينجح بشكل مثير ضد عادات المثلثات الفاسقة والنتائج الاقتصادية السيئة لبيع تذاكر المسرح وانتشار الترف والابتذال ، وما إلى ذلك . ويلوح أن الجدال برمته ذو أهمية واهنة أو حتى مهم اليوم . والنقد الشهير لمسرحية « عدو البشر » ، لمولير التى آزر روسو فيها جانب السست ، اقترح إعادة كتابة المسرحية من جديد كاملة . ووضح أن روسو يرى نفسه على أنه « عدو البشر » ، وهو يريد لمولير أن يبرره عند كل نقطة . إنه نقد سىء يخلط ما بين الحياة والفن ، ويخلط بين السست عند مولير ، وبين غمط إنسانى مفترض . ومن الناحية المنطقية فإن النزعة الأخلاقية الصارمة عند رسو متناقضة مع اعترافه المتكرر بأن كل مجتمع له الفن الذى يريده ، ويحتاج إليه ،

(١) فى رواية مولير « عدو البشر » . (المترجم)

يقول روسو : « إن المؤلف الذى يريد أن يجرح الذوق العام سرعان ما يكتب لنفسه فحسب » ^(٢) . وكان سوفوكليس سيفشل فوق خشبة المسرح الفرنسية ، لأننا « لانستطيع أن نضع أنفسنا فى مكان أناس لا يشبهوننا » . ويضيف قائلا : إن الدراما « تعزز الطابع القومى ، وتزيد الميول الطبيعية ، وتعطى طاقة جديدة لكل انفعالاتنا » ^(٣) . وبجانب هذا يصارع النتيجة التى توصل إليها هو بتقليل التأثير العاطفى والخلقى للمسرح . وهو يشك فى أن الانفعالات يمكن أن تتطهر بأى طريقة أخرى غير العقل . ويعترض على الفكرة القائلة إن الانفعالات الخاصة وحدها يمكن أن تستثار عن طريق التمثيلية . يقول روسو : « ألا تعرفون أن كل الانفعالات أخوات ، وأن انفعالا واحدا يكفى لاستثارة آلاف الانفعالات ، وأن محاربة انفعال بانفعال آخر ليس إلا وسيلة لجعل القلب يشك أكثر فيها جميعا ؟ » ^(٤) وهو يشجب الشفقة التى تستثيرها خشبة المسرح ، وخاصة الدراما العاطفية فى القرن الثامن عشر : « إنها عاطفة عابرة غير معجدية لا تدوم أكثر من الوهم الذى أنتجها . إنها شفقة عقيمة لا تسبب إطلاقا فى أدنى فعل للإنسانية » ^(٥) . لكن - حيثل - وبطبيعة الحال - فإن سخطه على دالمبير يبدو خارج الموضوع : فجنىف على الرغم من أن بها مسرحا ليست غارقة فى الخطيئة .

والاقتراح الشخصى لروسو لتشجيع المشاهد الخارجية ، حيث يمكن للنظارة

(٢) « رسالة إلى السيد دالمبير » ، إشراف م . فوش ، ص ٢٤ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٢٥ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٢٧ .

(٥) المصدر السابق ، ص ٣٢ .

أن يكونوا ممثلين ، قد هلل له رومان رولان ^(٦) كاستباق لدعوته إلى مسرح الشعب ^(٧) . ومن الناحية الفعلية لم يعرض روسو سوى اقتراحات ساذجة عن احتفالات عيد العمال ، والمسابقات الرياضية ، وحفلات الرقص الشعبى المهيبة ، وإعادة توحيد المواطنين المبعثرين فى الخارج : كل الاجتماعات ، حيث فُقدت رؤية أى نشاط أو عرض فنى . لقد أراد أن يسهل الزيجات ، ويقلل الغزليات السرية ، ويزيد توقير المسنين ، ولا يشجع الفن .

ولا تكمن أهمية روسو للنقد الأدبى فى رعيه التطهيرى لخشبة المسرح ، ولا تكمن فى إدراكه لنسبية الذوق ، كما لا تكمن فى الخط من شأن النزعة العاطفية فى الدراما ، بل فى الدافع العام الذى أعطاه للنظرية البدائية للشعر ، ولكل تاريخ المجتمع « القائم على الحُدىس » . ويحتوى كتابه « مقال عن أصل اللغات » (١٧٤٩) - بصفة خاصة - على أصداء آراء شائعة منذ فيكو وبلاكول عن الطبيعة المجازية للشعر القديم ، وعلى أسبقية الشعر على الشر ^(٨) . ولتحديد ماساهم به روسو فى النقد بهجومه على الحضارة وإعلائه من شأن الفردية والخيال والاستغراق فى التفكير الحالم وبصيرته فى الارتباط بين الإنسان والطبيعة ، فإن الأمر يعد مهمة تكاد تكون مستحيلة ، وهى تندمج فى التاريخ العام للأقطار .

(٦) رومان رولان (١٨٦٦ - ١٩٤٤) . مؤرخ وناقد موسيقى وروائى وكاتب درامى فرنسى . له رواية « جان كريستوف » . (المترجم) .

(٧) رومان رولان . « مسرح الشعب » ، باريس ، ١٩٠٤ .

(٨) وخاصة الفصلين الثالث والرابع فى « المؤلفات الكاملة » (باريس ، ١٨٢٤) الجزء الثانى ، ص ٤٢٤ ، وما بعدها . نوستونيكو لينى ' نظرية اللغة عند جيامباتيسنا فيكو وروسو « مجلة الأدب المقارن ، العدد العاشر (١٩٣٠) ص ٢٩٢ - ٢٩٨ ، وهو يحاول أن يوضح أن روسو يمكن أن يكون قد عرف كتاب « العلم الجديد » لروسو ، لكن الأفكار الرئيسية تكون قد صدرت فى أى عدد من المراجع ، على سبيل المثال : بلاكول ، ووربورتون ، كوندريك .

وبصرف النظر تماما عن الفلسفات الثلاث يأتي بوفون ^(٩) (جورج لوى
لوكلرك ، كونت دى بوفون ١٧٠٧ - ١٧٨٨) ذو النزعة الطبيعية ، والذي
سيتم تذكره دائما فى تاريخ النقد بفضل كتابة « مقال عن الأسلوب » (١٧٥٣) .
إنه حجة عالم قدمها من أجل الأفكار والدواعى ، وهو شئ لا يستدعى -
فحسب - الأذن ويشغل العيون ، بل يلعب أيضا على النفس ، ويمس القلب
وهو يتحدث إلى العقل . واضح أن بوفون يريد المادة لا الإبداع أو البلاغة ،
فهو يرى أن الإنسان يجب عليه أن يملك موضوعه حتى يؤلف كتابة رائعة إن
الكتابة الجيدة هى تفكير جيد . لكن يبدو أن هذا التأكيد ينحرف عندما يفكر بوفون
فى أن الأعمال المكتوبة جيدا هى وحدها التى تنتقل إلى الأخلاف . عندما تتقدم
فى التو الاكتشافات الجديدة والحقائق الجديدة التى تشكل معظم الكتب العلمية :
« هذه الأشياء هى خارج الإنسان ، الأسلوب هو الإنسان نفسه ، هذه هى العبارة
التي يجرى اقتباسها مرارا سواء كانت خطأ أو خارج السياق ، وهذا لا يتضمن
تبرير فردية الأسلوب ، ولا حتى فردية ملامح الأسلوب ؛ ولا يعنى هذا أن
الإنسان الكلى يجرى التعبير عنه فى الأسلوب ، بل الأسلوب هو بالأحرى فضيلة
عقلية خالصة عند بوفون ؛ إنه الترتيب والاستمرارية والتطور المعقول ؛ إنه
العنصر الإنسانى ، إنه عقل الإنسان الذى يرتب الأفكار ويوصلها . ومثال بوفون
هو الأسلوب الجليل العظيم المفرد الكلى ، والعام وغير الشخصى ، إن بوفون
ممثل متأخر للمثال الديكارتى ، لا مجرد كاتب يوحى بالناحية الشخصية ^(١٠) .

(٩) جورج لوى بوفون (١٧٠٧ - ١٧٨٨) : عالم طبيعى فرنسى ، مدير حدائق الملك والمتحف الملكى
(١٧٣٩) قُبل فى الأكاديمية الفرنسية عام ١٧٥٣ ، وكان خطابه الافتتاحى الشهير عن « مقال عن الأسلوب » ،
وقد ألف مع آخرين « التاريخ الطبيعى » فى ٤٤ مجلدا ، صدرت ما بين ١٧٤٩ و ١٨٠٤ (المترجم) .
(١٠) يجرى مناقشة هذا باستفاضة فى إميل كرانتز « مقال فى علم الجمال عند ديكارت » (باريس ،
١٨٨٢) ، ٣٥٩-٣٤٢ .

لقد كان لفولتير - عادة - أتباع محدودون فى النقد الأدبى . ومن هؤلاء
اثنان منسقان ذوا تأثير هائل ، وهما مشيعان لذوق العصر ، كما أنهما متميزان
بشكل كبير ، ولهذا فهما يستحقان تناولا مفصلا ، أولاها : جان فرنسوا مارمونتل
(١٧٢٣-١٧٩٩) ، وج . ف . لا هارب . لقد كتب مارمونتل كتابا من
جزئين هو « الشعر الفرنسى » (١٧٠٣) وساهم بمعظم المقالات عن النظرية الأدبية
فى « الموسوعة » ، وقد جمعت هذه المقالات تحت عنوان : « عناصر الأدب »
(١٧٨٧) ، وغالبا أعيد طبعها حتى فى القرن التاسع عشر ، وقد اهتم « قاموس
الشعر » (١٨٢٧) القيم ، الذى أعده الروسى أوستولوبوس اهتماما شديدا
بمارمونتل ^(١١) ، ويهدف مارمونتل إلى تحالف بين فن الشعر والعلم . إنه يزعم
أن فن الشعر عنده استنباطى وتاريخى ، إنه تطبيق لمناهج فرنسيس ليكون وديكارت
على الأدب ^(١٢) ، ومن الناحية الفعلية فإن لجوءه إلى العقل والتجربة والطبيعة
لا يكاد يختلف عما يوجد على نحو سائغ فى التراث الروائى كله بالنسبة للطبيعة
المعممة والإنسان الكلى . والتنوير الذاهب إلى أن « الروح الفلسفية والشعرية
واحدة وهى نفسها » وإنه كلما كان الشاعر فيلسوفاً ازداد شاعرية لم يتفد حقا فى
الممارسة ؛ كما تحدث مارمونتل أيضا عن العبقرية والتخيل والحساسية والحماس
والذوق ؛ وفى الوقت نفسه - حتى على نحو متعسف تماما - تقبل العديد من
القواعد ، إذا كانت قد قامت على الأمر الواقع ^(١٣) ، وعند مارمونتل معالم عقلانية
عديدة : فهو لا يثق بالنظم ويعتبر الايقاع وحده هو الجوهرى فى الشعر ؛ وهو
لا يثق بالمجاز ، فهو يرتبط بالحالة المتوحشة : « كلما قل الشعر فى التحضر

(١١) نيقولاى أوستولوبوف « قاموس الشعر الجديد » ، ثلاثة مجلدات ، سانت بطرسبرج ، ١٨٢١ .

(١٢) الشعر الفرنسى (باريس ، ١٧٦٣) الجزء الأول ، ص ٣٢ .

(١٣) المصدر السابق ، الجزء الأول ص ٦٣ .

ازداد في المجازية « (١٤) . وأحيانا يبدو وكأنه يعتقد أن الشعر هو مجرد أفنون من الأفانين . وهو بحديثه عن الملحمة إنما يسميها بناءً ، آلة تستهدف أن تنتج حركة عامة تعمل فيها الشخصوس كعجلات ، والحبكة هي سلسلة (١٥) ، لكنه لا يكاد يواصل التفكير على هذا النحو ، فهو يستطيع أيضا أن يقارن حبكة « الإلياذة » بالأسماك المخاطية التي يعد كل جزء مستقطع منها سمكة مخاطية حية في ذاتها (١٦) ، والوحدة - عنده - ليست فحسب الوحدات الثلاث بل أيضا وحدة التصميم ، ووحدة النغم ، ووحدة الأسلوب . ويتم الاعتراف بالقواعد جنبا إلى جنب مع العبقرية وموهبة الإبداع والتخيل والحساسية والذوق . وهو يستطيع أن يقول إن القاعدة الواحدة والوحيدة للشعر هي أن يولد الإنسان شاعرا (١٧) .

وبينما تكمن العناصر المتناقضة في نظرية مارمونتل الشعرية متجاوزة كل منها بجانب الآخر دون توفيق ودون فحص ، بذل جهدا حقيقيا لتطبيق العلم على تاريخ الأدب ، فلقد أحب أن « يعتبر الشعر كنبات ، وأن يكتشف السبب الذي يجعله في مناخات معينة ينمو يزدهر ، كما لو كان من تلقاء نفسه ؛ ويريد أن يكتشف السبب الذي يجعله في مناخات أخرى لا يزدهر إلا بالزراعة ؛ وفي مناخات ثالثة لا يمكن أن يزدهر بالرغم من كل الجهود ؛ وهو يريد يكتشف السبب في المناخ نفسه ، الذي يجعله يزدهر ويحمل

(١٤) المصدر السابق ، الجزء الأول ، ص ١٦٨ .

(١٥) المصدر السابق ، الجزء الأول ، ص ٣٣١-٣٣٢ .

(١٦) « العناصر » (باريس ، ١٨٧٩) الجزء الثالث ، ص ٤٢١ « الوحدة » .

(١٧) على سبيل المثال « الجنى » في « العناصر » ، الجزء الثاني ، ص ١٩٦ وما بعدها ؛ « التخيل » ، المصدر السابق ، الجزء الثاني ، ص ٢٧٩ وما بعدها ، « الشعر » الجزء الأول ، ص ٥٩ ، وعلى الإنسان أن يلاحظ أن الكثير مما هو في « الشعر » أعيد طبعه في « العناصر » .

الثمار وأحيانا يذوى»^(١٨) . وهو يحب أن يعطى تفسيراً اجتماعياً وفيزيائياً لثورات الفنون . لكن هذه الخطوة الهائلة التي أوحى بها دويو ومونتسكيو يصعب أن تتحقق بالتفصيل . وتاريخ الشعر يتم على نحو متسع للاحتفاء باليونان والفرنسيين في القرن السابع عشر ، عندما تأزرت الظروف الاجتماعية والأخلاقية لإبداع فترات عظيمة من التفوق الأدبي . وعلى أى حال فإن التفسير التاريخي فاطر : إن اليونانيين قوميون ، على حين أن الفرنسيين العظام كليون شاملون مثل إمبراطورية الانفعالات^(١٩) وذوق مارمونتل من الناحية العملية هو ذوق فولتير ؛ وهو يشارك فولتير في رعبه من « تشويهات » شكسبير وملتون . وهو يمتدح ريتشاردسون والاوغسطينيين^(٢٠) الإنجليز بتأثيرهم الصحي على الفرنسيين^(٢١) وإطراءات العبقرية ، حتى العبقرية « الأصلية » لا تعنى أى تعاطف مع الفن خارج التراث اللاتيني . إن العبقرية هي مجرد ملكة ابتداعية ، على حين أن التأليف الفعلى للعمل الفنى يرجع إلى الألمعية والذوق ومراعاة القواعد . ولدى فرجيل ذوق أرفع من هوميروس ، ولدى الفرنسيين ذوق أرفع من القدماء^(٢٢) ، لكن حتى تأكيد مارمونتل على الذوق واستهجانته المتكرر لبوالو

(١٨) « العناصر » ، الجزء الثالث ، ص ١٢٧ وما بعدها . « من الشعر » .

(١٩) « العناصر » ، الجزء الثالث ، ص ٣٩٢ « التراجيليا » . « إن مسرحنا هو لوحة العالم » ص ٤٠٤ - ٤٠٥ .

(٢٠) نسبة إلى حقبة فى الأدب الإنجليزى برز فيها الكسندريوب وأديسون وستويل وسويفت وديفو وكونجريف (المترجم) .

(٢١) على سبيل المثال . « مقال عن النوق » فى « العناصر » ، الجزء الأول ، ص ١٤-١٥ ، انظر : « فن الشعر » فى الجزء الثالث ، ص ١٦٧ وما بعدها .

(٢٢) « العناصر » ، الجزء الأول ، ص ٢٥ .

خادعان إذا فسرناهما على أنهما يخفان من العقلانية الأساسية وذوق الوجدان ،
 فمع ذوق التأمل يتم عرض « الحب للجمال الحقيقي » ، ومع ذوق الوجدان
 يتم عرض حب التجديد . إن حب التجديد هو علة التفسخ في هذا العصر
 الراهن عصر الإحساس والعاطفة . وفي الوقت نفسه أدرج شيئا من التمييز
 المختلف بين الذوق « الطبيعي » والذوق « التقليدي » . إن الذوق الطبيعي
 (الذي يصعب على الإنسان أن يعتقد بأنه مكافئ للذوق التأملى) منسوب إلى
 القدماء ، بل منسوب حتى إلى المتوحشين ، على حين أن الذوق الاصطلاحي
 منسوب إلى العصر الحديث . والمفهوم المزدوج للذوق لا يتضاهيان ، ولا
 يتصالحان : إن مارمونتل يريد أن يصبغ الفن « بالصبغة الطبيعية » ، ويعود إلى
 الذوق الكلاسيكي الصارخ البسيط ، إن الذوق هو ذوق يوناني وطبيعي ، ومع
 هذا لا يزال عقلانيا وتأمليا^(٢٣) ، وذلك على نحو ما هو غالب في ذلك
 العصر ، حيث جرى إعلان أن النار والماء شيء واحد .

وبصفة عامة يمثل مارمونتل وجهة نظر للفن انتقالية ، مفككة الترابط فيها
 عديد من الموضوعات الدالة السائدة في النظرية الأدبية ، وهى تتجاوز العقلانية
 والكلاسيكية الجديدة والإحساس التاريخي الجديد وعبادة الذوق والعبقرية .
 ولسوء الحظ فإن معرفته التاريخية كانت خفيفة للغاية ، وكانت بصيرته معتمدة
 جدا ، فلم يستطع أن يحقق نجاحا من تاريخ الأدب في إطار الوسط المادى
 والاجتماعى ، زيادة على ذلك فقد استبق السيّد دى ستال ، التى لم تقم
 بالفعل إلا بتناول أفضل قليلا بالنسبة لهذا الموضوع .

(٢٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٤٣ ، ص ٤٩ .

أما جان - فرانسوا - دي لاهارب (١٧٣٩-١٨٠٣) فقد كان - فى شبابه - فى حماية فولتير العجوز وكان أكبر مُنظّر ذى تأثير بالنسبة للذوق الفرنسى . لقد كان شاعراً حسن التكوين ، وكاتباً درامياً ، ومترجماً ، وناقداً عندما بدأ فى سنة ١٧٨٦ سلسلة مطولة من المحاضرات فى « الليسيه » وهى جمعية أدبية حديثة التكوين فى باريس تؤيّد لها طبقة النبلاء وسيدات الطبقات الراقية ، وتوقفت المحاضرات بسبب الثورة . ورغم أنه كان من المعتنقين لمبادئها بشدة إلا أنه سجن فى عهد الإرهاب ، لكنه نجا من الإعدام فى وقت سقوط روبسيير . ولقد حدث للارهاب تحول ، بينما كان فى السجن فى عام ١٧٩٤ ، وعندما استأنف محاضراته عام ١٧٩٦ كان دينه وسياسته قد تغيرا ، ولكن لم تتغير نظراته النقدية . وفى عام ١٧٩٩ ، بدأت المحاضرات تظهر فى شكل كتاب باسم « درس فى الأدب القديم والحديث » ، ووصلت مجلداته إلى ستة عشر مجلداً بعد عامين من وفاته . وجماعة « الليسيه » - كما كانت تسمى كثيراً - ثبت أنها ذات شعبية طاغية ، خاصة بعد عودة الملكية ؛ ولما كانت متغلغلة فى القرن التاسع عشر فإنها أفادت كنوع من تلخيص الذوق الفرنسى القديم^(٢٤) .

إن لارهاب فى التصدير إلى « الليسيه » يتباهى بكتابه « تاريخ نقى لكل فنون الروح والخيال من هوميروس إلى العصر الحالى »^(٢٥) ، على أن يشمل كل العصور وكل الأمم ، ويعلن أنه الأول على الإطلاق ، لا يوجد فى فرنسا

(٢٤) النقد المبكر مجموع فى « الأعمال » ، خمسة مجلدات ، باريس ١٧٧٨ ، وهناك « مراسلات مع قيصر روسيا الأكبر [أى القيصر بولس الثانى] » ومع السيد الكونت أندريه شوفالو (ستة مجلدات ، باريس ١٧٩١ متشابهة فى النوع لـ « مراسلات أدبية » لجريم .

(٢٥) « درس » ، المجلد الأول ، ص ١٠ .

من يُنجز مثل هذا المشروع . ومن الناحية الفعلية اقتصرت المجلدات على القديم الكلاسيكى ، وعلى الأدب الفرنسى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر . ولا توجد سوى محاضرة واحدة تحاول عمل مسح سريع جدا للعصور الوسطى وعصر النهضة ، وهى توجه بعض الانتباه لمارو^(٢٦) ورونسار^(٢٧) . ولم تحدث على الإطلاق مناقشة الآداب الأجنبية الحديثة خلال المحاضرات فيما عدا ملاحظات عرضية ، وفى استعراضات قليلة واردة لسد الفجوات الصارخة . وهذه الاستعراضات تناول أوسيان وملتون وبوب ورواية « آلام فرتر » لجوته بالنقد الشديد^(٢٨) وفى موضع آخر هناك ثناء على رواية « توم جونز » لفيلدينج ، وهى أول رواية فى العالم^(٢٩) وعلينا أن نضيف مقالا مبكرا ذا طابع فولتيرى شديد عن شكسبير (١٧٧٨) ، ونذكر أن لاهارب مترجم « لوسيادرس » (١٧٧٦) لكاموش وأجزاء من تاسو و« المزامير » (١٧٩٨) ، وهكذا ساهم لاهارب فى الاهتمام المتنامى بالآداب الأجنبية الأخرى .

وعلى أى حال فإن وجهة نظره الأساسية هى صورة متحررة نوعا ما من

(٢٦) كليمنت مارو (١٤٩٦٩-١٥٤٤) : شاعر فرنسى اتهم بالهرطقة وهرب إلى جنيف تحت حماية خالصة (١٥٤٢) ثم إلى إيطاليا . كتب السونيتات وقدم المراثى ، ومن قصائده الشهيرة « معبد كيوييد » (١٥١٥) . (المترجم) .

(٢٧) « درس فى عالم الآداب فى أوربا » (١٧٩٧) فى « درس » ، المجلد الخامس . (المؤلف) .

ورونسار (١٥٢٤-١٥٨٥) : شاعر فرنسى تحول إلى الأدب والبحث بعد أن أصبح أصم جزئيا (١٥٤٢) وهو عضو بارز فى جماعة « الثريا » الأدبية التى ترفع من مستوى اللغة الفرنسية . ويعد من أعظم شعراء عصر النهضة . (المترجم) .

(٢٨) كلها فى المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ٢٠٦ - ٢٥١ .

(٢٩) المصدر السابق ، المجلد ١٦ ، ص ١١٠ وما بعدها

الكلاسيكية الجديدة الفرنسية . ويمكن للإنسان أن يلاحظ تغيراً بطيئاً من القطعية السابقة للقواعد إلى تصور للأدب أكثر عاطفية . ومع هذا فإن الإيمان بمجموعة المبادئ الكلاسيكية الجديدة تستمر وتوجد جنباً إلى جنب ، مع أن هناك مبادئ خالدة للأدب صادقة لكل العصور والأمم ، وأن القواعد هي إرشادات حقيقية ، وأن الشعور بالجمال « يرتد إلى المنهج » ، وأن مهمة الناقد هي القيام « بتلخيص دقيق لجماليات كل مؤلف وأشكال قصوره »^(٣٠) . وعنده - دون شك - أن « مسرحنا أعظم من كل المسارح الأخرى »^(٣١) وهو يتناول دانتى وملتون وشكسبير لا يتنازل إطلاقاً عن الرأي القائل إن هناك « أشكالاً من الجمال ليست في متناول الفن » ، وهو يعترف بأن هناك فقرات جميلة لدى هؤلاء الشعراء ، لكن يجب محاكمتهم استناداً للمبادئ . إن ما لديهم من حُسن إنما يرجع إلى « الفن » ، وما هو سيئ يرجع إلى انتهاك القواعد ، ويتبع هذا من جراء نقص في تصور ما هو كلى^(٣٢) ورأى المترجم الفرنسي والعجب بشكسبير لوتورنير القائل إن شكسبير يزدري الذوق هو - ببساطة - أمر سخيف^(٣٣) فلا يوجد تناقض بين العبقرية والذوق . إن الذوق جزء جوهرى من العبقرية ، وإن سوفوكليس وديموستينس وشيشرون وفرجيل وهوراس وملتون وراسين وبوالو وفولتير كلهم خير برهان على هذه الوحدة^(٣٤) وإن شكسبير ينقصه الذوق ، ومن ثم ليست لديه حقيقة أو طبيعة . وفي

(٣٠) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٥-١٧ ، ص ٤٨ .

(٣١) المصدر السابق ، ص ٨٩ .

(٣٢) المصدر السابق ، ص ٢٠ .

(٣٣) المصدر السابق ، ص ٢٩-٣٠ .

(٣٤) المصدر السابق ، ص ٣٠ .

المقال المبكر الذى كتبه يستخفه وهو يلجأ إلى أسلحة مستمدة من ترسانة فولتير : فهو يقتبس فقرات تهريجية ومراوغة وفجة من مسرحيتي « العاصفة » و « عطيل » . وهو يصبر على أنه ينتقد شكسبير لا بسبب انتهاكه للوحدات الثلاث أو أى قواعد عن الحبكة والنظم ، ولكن بسبب انتهاكاته للذوق الحسن والسلوكيات الحسنة ^(٣٥) وهو يقتبس فقرات من « عطيل » ، وقد ترجمت المسرحية إلى الشر الفرنسى ، ويواجهها بكلمات من مسرحية « زائير » ^(٣٦) وهو لا يحلم إطلاقاً بأى إنسان يمكن أن يفضل « مهمة شكسبير غير المعقولة » على النظم الجميل لدى فولتير ^(٣٧) . وقد اعترف فيما بعد بأن شكسبير لديه شئ من « الألمعية الطبيعية » ، بل حتى إنه يفضل على لوب دى بيجا وكالدرون ، ولكن لا يمكن مقارنة أى من هؤلاء الثلاثة بالعبقريات الكبرى فى عصر لويس ^(٣٨) .

ويصف لاهارب فى كتابه « درس الأدب » الكلاسيكيات الفرنسية ، ويتفدها بالتفصيل الشديد . وأعظم إعجابه خص به راسين ؛ والفصول المكرسة لمسرحياته التى تعرض لجمالياتها بترو وهو يفند الإعتراضات عليها بينما يعترف ببعض العيوب . وهى لا تزال تعد مدخلا ممتازا إلى ما كان يبحث عنه مجتمع كامل ويجده فى التراجيدا الكلاسيكية الفرنسية . وهو يشيد أيضا

(٣٥) « المؤلفات » المجلد الأول ، ص ٣٦٦ وقد حدث خطأ بترقيمها ص ٦٦٧ .

(٣٦) مسرحية لفولتير قدمت عام ١٧٣٢ (المترجم) .

(٣٧) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٤١٦ .

(٣٨) « درس » المجلد الخامس ، ص ٤٥ - ٤٦ .

بموليير ، على أنه أول الفلاسفة الأخلاقيين ويثنى على كتاب « فن الشعر » لبوالو ، على أنه « تشريع كامل تبيين عدالة تطبيقه فى كل حالة ، وهو قانون غير قابل للإلغاء ، ويفيد قراره للأبد فى تمييز ما يجب التنديد به وما يجب استحسانه » ^(٣٩) . ويرى لاهارب أن فولتير هو الشخصية المحورية فى القرن الثامن عشر ؛ وحتى قصيدة « هنرياد » ^(٤٠) يدافع عنها باستفاضة ، وقد خصص جزءين بكاملهما من كتابه لتراجيدياته . وهو يعد فولتير « أعظم كل الشعراء تراجيدية » وحتى مسرحية « أوديب » يفضلها على المسرحية الأصلية لسوفوكليس ^(٤١) .

ومع هذا فإن هذا الإنطباع بالتقبل الكامل للذوق الكلاسيكى الجديد بما فى ذلك التسليم المطلق لبوالو هو أمر خادع إلى حد ما ؛ فلا يمكن أن يقال إن لاهارب هو مجرد مباح ، وأن مدحه بلا تمييز . ففى حدود ذوقه وتسليحه النقدى يعرف كيف ينتقد الحكمة ورسم الشخصية الاجتماعية وما إلى ذلك . وغالبا ما يتم هذا بصرامة ، بل حتى بإفراط مثير . ويساء تناول الشخصيات الثانوية والأعمال الثانوية العديدة لكبار الكتاب ، وتجربى مناقشتها بنغمة الثقة بالنفس المليئة بالأبهة ، وبِعظمة وخطابة سطحيين تماما . ومثال الأسلوب الممتاز للفرنسية الحققة هو المقياس المتكرر الذى يريده كورنى وعديد من الكتاب القدماء .

(٣٩) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٢٢٤ .

(٤٠) ملحمة كتبها فولتير صورتها الأولى كتبت عام ١٧٢٢ ، وهى مهداة إلى الملكة كارولين ملكة إنجلترا ، وفيها تظهر كراهيته للتعصب الدينى (المترجم) .

(٤١) المصدر السابق ، المجلد التاسع ، ص ١ وما بعدها ؛ المجلد السادس ، ص ٢٠٠ ، المجلد العاشر ،

ولاهارب - مثل فولتير - ليس بأى حال من الأحوال عقلانيا جافا فى حكمه على الشعر ؛ فهو يستهجن استهجانا شديدا حذلقا دوييناك ولوبوسو ، ويهاجم العقلانيين الذين كانوا فى أوائل القرن الثامن عشر : فونتيل ولاموت وترويليه بسبب انحطاط الشعر عندهم وتفضيلهم النثر^(٤٢) ويقول إن الشعر هو من « العقل والأذن والخيال » ؛ وللشعر « منطقة من الانفعالات » الخاصة به والذى لا يجب أن تكبته « روح النسق^(٤٣) » ، ولاهارب قبل تحوله بفترة طويلة تأثر بالنزعة الانفعالية فى العصر . إن الشعر يحتاج إلى حرارة داخلية ، يحتاج إلى « أعصاب » . وتنال الدراما الفرنسية الثناء ، لأنها أدخلت موضوع الحب التمس المجهول عند القدماء وانهمار الدموع لإحداث ارتياح يسمى « الجهد الأقصى للفن » ، وأكبر انتصار جميل للتراجيديا « والشفقة - لا تطهير الشفقة - هو الذى يعد هدف التراجيديا^(٤٤) » ، ويعد تحوله اقتراب فى مقدمة ترجمته للمزامير (١٧٩٨) أكثر إلى رأى جديد فى الشعر ، بقوله إن كل شىء فى المزامير عبارة عن « صورة ، صورة رمزية ، مجاز » وأن « الحركة ، الصور ، المشاعر ، وصور التركيب هى - بلاشك - ماهية الشعر كله » . وعلينا أن نقرأ المزامير من كل قلبنا^(٤٥) ، لكن لاهارب - فى سياق غير دينى - يدجن عادة نزعة الانفعالية يقول : الشعر « هو لغة التخيل تحت قيادة العقل والذوق^(٤٦) » وهو

(٤٢) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٤٤٣ ، المجلد ١٤ ، ص ٣٢٤ وما بعدها .

(٤٣) المصدر السابق ، المجلد ١٤ ، ص ٣٣٠ ، المجلد ١٤ ، ص ٢٤٨ ، المجلد ١٤ ، ص ٢٤٩

(٤٤) المصدر السابق ، ص ٣٦٦ ، المجلد الأول ، ص ٩٨ ، المجلد ١٢ ، ص ١٥٥ قارن « المؤلفات » ، المجلد الأول ، ص ٣٦٩ مقال عن كتاب التراجيديا اليونانيين الثلاثة حيث يجرى نقد مفهوم « التطهير » عند أرسطو وكرر هذا فى « درس » ، المجلد الأول ، ص ٣٢٥ وما بعدها .

(٤٥) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٣٠٢ ، المجلد الثانى ، ص ٣٠٧ ، المجلد الثانى ، ص ٣٣٢ .

(٤٦) المصدر السابق ، الجزء الخامس ، ص ١٦٣ - ١٦٤ .

يندد مرارا بجرأة المجازات في الشعر فى أوائل القرن السابع عشر . ويقول إن مبادئ الأسلوب الحقة قد ثبتت للأبد^(٤٧) والأسلوب - وهو معزول - يأتي ليكون الملمح المميز للدراما الفرنسية مقارنة بالدراما القديمة المرتكزة على الحبكة^(٤٨) وأسلوب راسين وفولتير الراقى والباعث على الشفقة هو ذروة الفن كله . ولكن - وبطبيعة الحال - هو ليس مجرد مسألة لغوية : إنه يعنى نوعا خاصا من المشاعر والأفكار . ولاهارب ينقد فى صفحة بارزة - كريبيون^(٤٩) ويؤكد أن هناك رابطة طبيعية ، بل تكاد تكون رابطة مؤكدة بين التفكير والشعور وبين طريقة التعبير . وبصفة عامة فكر أن الإنسان الذى يكتب بطريقة سيئة على نحو سيئ ، وما يجب على الإنسان أن يدعه يمر على أنه خطأ بسيط للذوق فى الأسلوب هو خطأ العقل ونقص فى الدقة والوضوح والحق وقوة الأفكار والمشاعر^(٥٠) .

- ويحدث أحيانا أن يعترف لاهارب بقوة النظرة التاريخية . وقد طبقها عندما دافع عن المزامير بالرجوع إلى « محاضرات عن الشعر العبرانى » من تأليف لوت^(٥١) . وهو يؤكد « الاعتماد المتبادل السرى والضرورى بين المبادئ

(٤٧) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٤٢-١٤٤ .

(٤٨) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٨٧ .

(٤٩) اسم الشهرة لبروسير زوايى (١٦٧٤-١٧١٢) : شاعر تراجيدى فرنسى يعد فى عصره المنافس لفولتير .

من مؤلفاته « الكترا » (١٧٠٨) و « كاتيلينا » (١٧٤٨) (المترجم) .

(٥٠) المصدر السابق ، المجلد ١٢ ، ص ٨٣-٨٤ .

(٥١) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٨٥ .

عند قاعدة النظام الاجتماعي والفنون التي تزينها^(٥٢) . وهناك إشارات عديدة إلى الظروف المرحلية المختلفة للدراما اليونانية وأشكال التقدم الاجتماعية مثل الوضع المتحسن للنساء في فرنسا الحديثة^(٥٣) . غير أن تناول العام ليس تاريخيا بأي حال من الأحوال . والكلاسيكيات الفرنسية تعد نماذج خالدة ، والجمال يجرى إظهاره على أنه هو هو في كل العصور ، وفي الممارسة يتم نقد كل مؤلف مباشرة ، والنص يكون في المتناول بدون منظور تاريخي . والزعم بأن وضع لاهارب من حيث هو مؤسس للتاريخ الأدبي والنقد التاريخي يبدو خاطئا تماما^(٥٤) ، وبالرغم من أن تاريخا للأدب على النحو الاحترافي يتم ترتيبه بنظام زمني متعاقب ، فإن « درس الأدب » للاهارب لا يعبر عن أي إحساس بالتطور ، ولا حتى تاريخ الأجناس أو تطور مؤلف مفرد . وفي المجلدات المتأخرة تكثر المضلات الأيديولوجية التي كتبت بعد الثورة . ولاهارب يهاجم هلفتيوس وديرو بسبب إلحادها ، وهو يسمى روسو « دجالاً حقيراً »^(٥٥) ، وبالنسبة للدين والمسائل التي من نوع شعر الإنجيل ينشق لاهارب تماما عن أستاذه فولتير ، ولكن في الأمور الأخرى يجب أن يعد شارحا لذوق فولتير الذي كان ذوق المجتمع كله وذوق تراث أدبي واجتماعي قوي ، والذي ظل قائما تماما لا يس حتى سقوط نابليون .

(٥٢) المصدر السابق ، ص ٦٢ .

(٥٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٢٩ وما بعدها ؛ المجلد الأول ، ص ٩٧-٩٨ .

(٥٤) كما فعل برونتيير في « تطور النقد » (باريس ، ١٨٩٠) ، ص ١٦٢-١٦٣ ، قارن جي ميشو « مدخل إلى علم الأدب » (اسطنبول ، ١٩٥٠) ، ص ١٦ في الملاحظات .

(٥٥) « درس » المجلد السابع عشر ، ص ٢٧٣ ؛ المجلد ١٨ ، ص ٥ وما بعدها ؛ المجلد ١٨ ، ص ٣٦٠ .

وبينما هيمن أتباع فولتير على النظرية الأدبية والذوق ، فإن ديدرو قد أثر على معاصريه بقوة شديدة . ولسوء الحظ لم يكن أصل ما فى ديدرو هو الذى أثر فى عصره ؛ بل بالأحرى نظرياته الدرامية ، ودفاعه عن دراما الطبقة الوسطى ، وتأكيده على التأثير الانفعالى ، ونزعتة العاطفية هى التى وجدت صدى فى صدور عديد من الناس . ولقد كان الصق أصدقائه وأقرب تابع له هو فريدريك ملشيور جريم (١٧٢٣-١٨٠٧) ، وهو ألمانى بالمولد والتدريب وكان قد جاء إلى باريس عام ١٧٤٩ ؛ ولقد أثنى الناقد سانت - بوف على جريم باعتباره « واحداً من أشد نقادنا تميزا [أى الفرنسيين] فى طبقة فون لاهارب ومارمونتيل^(٥٦) » ، ولقد خصص آدموند شرر - وهو ليس بالناقد العادى - كتابا مطولا عنه ، وقد أشاد فيه بجريم على أنه « بشير حقيقى للنقد ، كما هو مفهوم اليوم [أى فى عام ١٧٨٧] وهو نقد لا يقتنع بالتحليل والاقتباس ، بل يحكم على الأعمال ، ويفسر التقديرات ، ويناقش المذاهب ، ويربط التأملات بالكتب ويصنع - أحيانا - كتابا أصيلا من مقال^(٥٧) » . لكن كل هذا يبدو تهورا شديدا . وبين ١٧٥٣ و ١٧٦٣ ، كتب جريم معظم « مراسلات أدبية » وهو عبارة عن صحيفة تثقيفية متنوعة جرى إرسالها إلى عدد محدود جدا من المساهمين ، وقد شملوا أيضا كاترين الكبرى وملك بولندا وملكة السويد^(٥٨) ، ولم تنتشر إلا عام ١٨١٢ ، ومن ثم لم تؤثر على نحو مباشر على الكتابة النقدية المبكرة إنها صحافة :

(٥٦) سانت - بوف ، « محاضرات الاثنين » ، المجلد السابع ، ص ٢٨٨ (١٨٥٣) « عن المميزات العديدة لنقائنا » عن لاهارب ومارمونتيل ، ص ٢٠٧ قارن أيضا مقال عن السيدة دنباى فى « محاضرات » ، المجلد الثانى ، ص ٢٠٥ ، وقارن « منكرات » يارون ٢١ يناير ١٨٢١ فى « رسائل وصحف » بإشراف ر. إ. بروثرو (لندن ١٩٠١) المجلد الثامن ص ١٩٦-١٩٧ .

(٥٧) ملشيور جريم (باريس ، ١٨٨٧) ، ص ٩٧ .

(٥٨) قائمة المساهمين فى « مراسلات أنبيية بإشراف تورنو ، المجلد الثانى ، ص ٢٣٠ - ٢٣١ قارن ج . ر. سميلي « المساهمون فى مراسلات أنبيية لجريم » مجلة م ل ن ، العدد ٦١ (١٩٤٧) ص ٤٤ - ٤٦ .

إنها كنز نفيس لمدارس تاريخ الحضارة الفرنسية ، وهى هامة للغاية ، لأنها احتفظت بنص روايات ديدرو و « صالونه » . غير أن نقد جريم الأدبى المبعثر يبدو أبعد ما يكون عن التميز ، فإذا ما قارناه بديدرو فإنه أكثر اتزاناً وأكثر معقولية بلا لون وهو عادي على نحو أشد وليس لديه جديد يقدمه فى النظرية . والنقد الدرامى الذى شغل حيزاً كبيراً قد تحدد كثيراً للغاية بأفكار ديدرو^(٥٩) إن جريم ينقد التراجيديا الكلاسيكية الفرنسية باعتبارها مصطنعة وباردة ، وهو يكره الوزن السداسى الفرنسى ، ولا يعبأ بالشعر الفرنسى ، وما يوصى به هو الواقعية الانفعالية ، إنه يثنى على مسرحيتى ديدرو ، و يصل ثناؤه حتى عنان السماء : وهو يريد مزيداً من الحدث على المسرح ، وعلى سبيل المثال مسرحية « مريام » لفولتير والبطلة وهى تموت . وهو مثل ديدرو يدافع حتى عن التمثيل الصامت التراجيدى^(٦٠) ، ومقياسه فى الحكم هو دائماً مقياس التأثير العاطفى وإن كان أكثر اقتصاداً عن أستاذه . ويبدو له كورنى جافا ومملاً ، وهو يوصى بشكسيير ولكن بشكل غامض مع التحفظات المعتادة القائمة على معايير اللوق الفرنسى . بالإضافة إلى أن جريم على الرغم من أنه لم يفهم عرض « روميو وجوليت » الذى شاهده فى لندن

(٥٩) يقول سمبلى فى كتابة «علاقات ديدرو بجريم » ص ٥٦ وما بعدها أن جريم طور فى البداية النظريات الدرامية التى عرضها ديدرو فى مدخل روايته « الابن غير الشرعى » (١٧٥٧) . وبينما لا يحتاج الإنسان إلى أن يفترض أن جريم لم يستطع أن يساهم فى نظريات ديدرو فإن القضية لا يبدو أنها قابلة للبرهنة فى ضوء مناقشة ديدرو فى « جواهر مكشوفة » (١٧٤٨) .

(٦٠) « مراسلات » ، المجلد الثانى ، ص ٣٩٧ ، ص ٣٢٠ : المجلد الثالث ، ص ٣٥٤ وما بعدها : المجلد

الرابع ص ٤٧ وما بعدها .

عام ١٧٧٢ ، فإنه أحب منظر الشرفة والموكب الجنائزى المهيّب على أنه المشهد الباهر الخالص^(٦١) ، وهو يستطيع أن يمدح النزعة الطبيعية فى المسرح الإنجليزى ، ويبدى إعجابه بـ «أوبرا الشحات»^(٦٢) . وما يدعو للدهشة أنه لم يستسغ بومارشيه^(٦٣) ، وقد حكم على عمله «إيوجين» حكما قاسيا ، وتنبأ بأنه «لن يفعل شيئا على الإطلاق ولا حتى أى شىء متوسط القيمة»^(٦٤) ويتلاءم مع هذا المقياس الخاص بالواقعية العاطفية ضرورة أن يمدح جريم الروائيين الإنجليز فى القرن الثامن عشر : ريتشارد سون وفيلدنغ . إنه قد استهجن ماريفو^(٦٥) ، واعتقد أنه مما يدعو للدهشة أن مثل هذا الكاتب السيئ قد تسبب فى تطور الرواية الإنجليزية ، وهذا شىء تفوق فيه على أعماله هو^(٦٦) ، ولدواع شخصية وأيديولوجية من الواضح أن جريم قد استسحف رواية روسو ، وحتى رواية «كانديد» لفولتير قد حكم عليها حكما قاسيا ، باعتبارها خالية من

(٦١) المصدر السابق ، المجلد العاشر ، ص ٢٧ .

(٦٢) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٢٩ (المؤلف) و«أوبرا الشحات» : هى تمثيلية موسيقية من تأليف الإنجليزى ج . جاي عام ١٧٢٨ ، وقد لاقت نجاحا كبيرا ، ويقال إنه كسب من ورائها ٨٠٠ جنيه استرلينى (المترجم) .

(٦٣) بيير أوجستين كارون دى بومارشيه (١٧٣٢ - ١٧٩٩) : كاتب درامى فرنسى برع فى العزف على آلة الهارب الموسيقية ، وكان كبير معلمى الموسيقى لبنات لويس الخامس عشر . ومسرحيته «إيوجين» كتبها عام ١٧٦٧ (المترجم) .

(٦٤) المصدر السابق ، ١٥ فبراير ١٧٦٧ ، المجلد السابع ، ص ٢٢٨ .

(٦٥) بيير شارلوت دى شامبلان دى ماريفو (١٦٨٨ - ١٧٦٣) : كاتب درامى وروائى فرنسى . من المؤيدين لأصحاب نزعة الحداثة . ومن أعماله الدرامية «مفاجأة الحب» (١٧٢٢) و«لعبة الحب والحظ» (١٧٣٠) . (المترجم) .

(٦٦) المصدر السابق ، ١٥ فبراير ١٧٦٣ ، الجزء الخامس ، ص ٢٣٦ .

«التصميم أو الخطة أو الحكمة»^(٦٧) وبدا فولتير فى نظر جريم من طراز قديم ، وليس ماديا وملحدا بما فيه الكفاية ، على الرغم من أنه استنكر الذوق الفاسد فى هجمات فولتير على الإنجيل . وعلى أى حال فإن جريم هو تلميذ ديدرو : فقد سماه أستاذه^(٦٨) ، وشاركه نظره العامة ، وإن كان يبدو أنه أكثر تشاؤما بالنسبة للطبيعة الإنسانية، وأقل دموية ، وأقل فنية ، وأقل فتورا أو أقل جفافا، وتصور جريم على أنه حلقة وسطى هامة بين ألمانيا وفرنسا هو تصور لا تؤيده البداية ؛ ففي النقد كان أصلا تلميذ جوتشد^(٦٩) ، غير أن جوتشد نفسه لم يكن إلا صدى للكلاسيكية الجديدة فى فرنسا . ومقالتا جريم المبكرتان عن الأدب الألماني فى مجلة «مركيور» (١٧٥٠ - ١٧٥١) ، وردت بهما مطالب متواضعة للغاية ، ولا تعبران إلا عن مجرد أمل بالنسبة للازدهار المستقبلى للأدب الألماني^(٧٠).

وقد أثنى - فيما بعد- على الأناشيد الرعوية عند جسنر^(٧١) بتطرف ، لكن لم يكن له احتكاك بالأدب الألماني الجديد . ومهما تكن الخصائص

(٦٧) المصدر السابق ، أو مارس ١٧٥٩ ، المجلد الرابع ، ص ٨٥ - ٨٦ .

(٦٨) المصدر السابق ، ٢٠ يونيو ١٧٥٦ ، المجلد الثالث ، ص ٢٥٥ .

(٦٩) جوهان كريستوف جوتشد (١٧٠٠ - ١٧٦٦) . ناقد ألماني أثر على الحياة الثقافية الأدبية فى عصره . وهو يعد المنظر والدكتاتور الأدبي لعصر التنوير . وهو يرى أن على الشعر اتباع القواعد ، ويجب مراعاة الوحدات الثلاث فى الدراما ، وعلى الأدب أن يمدح الهدف الأخلاقى (المترجم) .

(٧٠) قارن : ريتشارد مارلز . «جريم وسيطاً للروح الألمانية فى فرنسا» ، أرشيف مرحلة تجديد اللغة (١٨٨٩) ، ص ٢٩١ - ٣٠٢ لويس رينو فى «تأثير ألمانيا على فرنسا» (باريس ، ١٩٢٢) يقول القواعد إن جريم قد بعث به جوتشد إلى الخارج كداعية قوى للأدب الألماني .

(٧١) سالومون جسنر (١٧٣٠ - ١٧٨٨) . شاعر وفنان ومصور سويسرى طبقت شهرته آفاق أوروبا بسبب نثره الإيقاعى (المترجم) .

الألمانية الضبابية موجودة في مزاجه على نحو عقلى ، وفي نقده على الأقل ، فإنه جزء من التراث الفرنسى .

ومن بين دعاة الواقعية العاطفية - على نحو أكثر أصالة - يفاجئنا سيبا ستيان مرسيه (١٧٤٠ - ١٧٤٨) . لقد كان مرسيه أيضا من دعاة الدراما البورجوازية العاطفية ، كما كان الحال من قبل مع بومارشيه نفسه في تصديره لـ «ديوجين» (١٧٦٧) ، غير أن كتاب مرسيه «عن المسرح أو مقال جديد عن الفن الدرامى» (١٧٧٣) أكثر تطرفا حتى عن الرومانسيين فى سنوات ١٨٣٠ برفضه للنسق الكلاسيكى .

لقد استلهم مرسيه - على نحو محدد - كراهية ديمقراطية «لذلك الشيخ المتشع بالرداء القرمزى والذهب» بدون روح أو حياة أو تبسيط^(٧٢) ، وقد ندّد بمولير ؛ لأنه يسخر من الفضيلة ، ويجعل الرذيلة جذابة . ومسرحية «طرطوف» وحدها - باعتبارها ضد الكهنوت - تلقى تحييزا فى عيني مرسيه . وقد أعلن أنّ وحدتى الزمان والمكان بلا جدوى بالمرة . والجدران التى تفصل بين الأجناس الأدبية هى نفسها التى يطالب بتقويضها^(٧٣) . وهو يزكى دراما الطبقة الوسطى: يجب أن تكون مثيرة ، يجب أن تجعل الدموع تنهمر ، وكل هذا فى صالح تضامن ديمقراطى جديد . ويدوى صوت مرسيه ، وكأنه يكاد يردّد رجوع صدى تولستوى أو وردزورث عندما يريد من الفن «أن يفيد فى ترابط الناس بالعاطفة المنتصرة للحنان والشفقة» . علينا أن نحكم على «نفس كل إنسان

(٧٢) «عن المسرح» ، ص ٩ من المقدمة .

(٧٣) المصدر السابق ، ص ٧٦ ، ص ١٤٣ - ١٤٦ .

بدرجة الانفعال الذى يديه فى المسرح^(٧٤) ويريد مرسية تراجيديا سياسية وطنية جديدة تخاطب كل الناس . ولا يجب أن نخاف تصور أقصى معاناة وأشد مسغبة ، ويمكن إقامة منظرها فى مستشفى أو بيت للإصلاح . والتأثير المنشود هو نفسه : «إننى أبكى وأشعر بلذة . إننى إنسان»^(٧٥) . إن المسرح هو رائعة المجتمع : ويتوقع مرسية - على نحو دموى المزاج - أن تتمكن التراجيديا الجديدة من تغيير التكوين السيئ لمملكة من الممالك ، وأن تتمكن من إحداث ثورة سياسية^(٧٦) ومرسية كاتب مُسهب وخطابى ، وهو يرفض كل ما كتب عن فن الشعر ، كما يرفض كل الناس والمذاهب ، وفى مجموعة المقالات القصيرة التى كتبها «قلنسوتى الليلية» (١٧٨٤) يندد بكل القواعد ، كما يندد بالنقاد «على أساس أنهم بلاء الفنون ، والمغتالون الحقيقيون للعبقرية» . يجب أن نبدأ وحيدين ، ونعتمد على العبقرية ، لأنه لا توجد أى نظرية فى فنون الذوق . وهو يعتبر بوالو «جافاً وبارداً وتافهاً» ، مجرد متخلق ،^(٧٧) والشعر ، فن الإثارة . وفى الوقت نفسه نجد نزعة مرسية العاطفية فى الذروة ، بل وحتى أخلاقية مفرطة فى الاحتشام . وهو يكتب صفحات ساخطة ضد «الإلياذة» ، ويندد بقسوتها وفظاظتها ، وهو ضد مسرحية «جورج داندن»^(٧٨) ، باعتبارها مسرحية فاسقة تشجّع على الزنا ، وضد الأخلاقيات التى تصدم فى مسرحية

(٧٤) المصدر السابق ، ص ١ ، ١٢ .

(٧٥) المصدر السابق ، ص ٢٩ ، ١٣٦ ، ١٣٢ .

(٧٦) المصدر السابق ، ص ٤ ، ٢٣ .

(٧٧) قارن : «قلنسوتى» ، الجزء الثانى ، ص ٢٦٨ ، ص ١٩٩ - ٢٠٠ ، ص ١٩٥ .

(٧٨) مسرحية نظرية فى ثلاثة فصول كتبها موليير وقد عُرضت عام ١٦٦٨ (المترجم) .

«فيدر»^(٧٩) ، ويلوح أنه ممثل نمط جديد: البورجوازي الصغير المنحط المستاء من كل فن الطبقة العليا . ويلوح أنه عاطفي وغير متحفظ ، ومع هذا فهو متطهر بصرامة رفضه للمجتمع المتهم بالزخرفة الجوفاء من حوله . ولهذا ليس عجيبا أن يميل مارسيسيه إلى جماعة «العاصفة والاجتياح» الفتية ، كما أن ليس عجيبا أن يترجم هنريخ ليوبولد فاجنر كتابه (١٧٧٦) وقد ساهم جوته بملحق هو «حافطة جوته» ، وقد صادق فيه على رفض الفناعات التقليدية للتراجيديا الفرنسية ، لكنه حذر من أن هناك شيئا يشبه «الشكل الداخلي»^(٨٠)

ولم يكن مرسيسيه - بأى حال من الأحوال - وحده فى عصره حتى فى فرنسا . فهناك جماعة من الكتاب المتحمسين ، بل حتى الصوفيين هم اليوم يكاد أن يكونوا منسيين تماما ، لكنهم يمثلون تماثلا لافتا لجماعة «العاصفة والاجتياح»^(٨١) الألمانية ، ويمكن للإنسان أن يجمع عدة فقرات من هؤلاء الكتاب ، تمتدح العبقرية والحماصة والجلال والشعور المباشر ، وتندد بالذوق السليم والقواعد والوحدات و«الفن» كله . والرواج الهائل لأوسيان فى فرنسا ، والتقدير المتنامى لشكسبير على الأقل على خشبة المسرح ، والإعجاب بالإلهيل كشعر - كل هذه الأمور أفضت إلى تصور جديد للشعر ، وتوقعت - من

(٧٩) المصدر السابق ، الجزء الأول ، ص ٢٤٠ وما بعدها ، الجزء الثانى ، ص ١١٢ ، ص ١١٤ (المؤلف) ومسرحية «فيدر» من تأليف راسين، وقد عرضت عام ١٦٧٧ (المترجم) .

(٨٠) محاولة تجديد شاملة لمادة التمثيليات ، لبيزج ، ١٧٧٦ ، وقد أعيد طبع إسهام جوته فى «الأعمال الكاملة» بإشراف فون درهلن (شتوتجارت ، ١٩٠٢ - ١٩٠٧) المجلد ٣٦ ، ص ١١٥ - ١١٦ .

(٨١) كورت فايز «الصورة العالمية لجماعة العاصفة والاجتياح» (برلين ، ١٩٣٤) ، فيها مبالغة بالنسبة لتماكس الجماعة والمبالغة فى الأهمية الأدبية للمؤلفين الذين يتناولهم .

ناحية المبدأ - كل شيء تقريبا أعلنه الرومانسيون الفرنسيون المتأخرون على أنه إنجيل جديد . غير أن هؤلاء المناهضين للفلاسفة والمعادين للكلاسيكيين لم يكونوا قادرين على طرح بيان نظري واضح عن محبتهم وكرهياتهم . وقد ظل بحث سانت مارتن^(٨٢) مجهولا «عن الشعر النبوي والملحمي والغنائي»^(٨٣) ، والتدفقات السحرية لجان ماري شاسينيون المسماة «شلالات التخيل ، وطوفان الكتابة والتقوى الأدبي ، والتزييف الموسوعي ، ووحش الوحوش» . وهى تفيد فى إظهار أن فرنسا لم تكن كلاسيكية جديدة متجانسة قبل هوجو . كما هو المفترض كثيرا .

وعلى الإنسان أن يدرك أن النزعة الانفعالية الشعرية لقيت تأييدها أيضا من الجانب المقابل للصوفية : بالنزعة الحسية القطعية عند كونديلاك (١٧١٤ - ١٧٨٠) وكتابه الوحيد الذى يتتبع إلى النقد الأدبي «فن الكتابة» (١٧٧٥) هو بالأحرى كتاب أولى عن البلاغة كتبه لتلميذه فرديناند ابن دوق بارما . وهو يضم فصلا بارزا عن الأسلوب الشعرى^(٨٤) ، وفيه يؤكد كونديلاك استحالة تثبيت

(٨٢) لويس كلودى سانت مارتن (١٧٤٣ - ١٨٠٣) . كاتب وفيلسوف فرنسى ساهم فى انتشار المذهب الإشراقى (المترجم) .

(٨٣) «المؤلفات المنشورة بعد الوفاة» (تورس ، ١٨٠٧) الجزء الثانى ، ص ٢٧١ وما بعدها . ويذهب سانت مارتن إلى أن الشعر النبوى هو الشعر الوحيد الأصيل . والموضوع الحق للشعر هو تصوير «الحقائق العليا» التى يمكن أن تلهمنا بنار إلهية (ص ٢٧٦) .

(٨٤) عمل كونديلاك مرييا من ١٧٥٨ إلى ١٧٦٧ والكتب المدرسية (ثلاثة مجلدات) حدث فيها اضطراب بسبب الرقابة ولم تنشر إلا فى عام ١٧١٥ بطباعة مموهة بالبنط المزبوج . ويقول كونديلاك إن الفصل الخاص بالأسلوب الشعرى قد أضيف فيما بعد (ص ٣١٧ من طبعة ١٧٨٢) ، ولا أستطع أن أشارك جوستاف لانسون فى تقديره لأفكار كونديلاك الأدبية فى (دراسات فى التاريخ الألبى ، باريس ، ١٩٢٠) فالفرقة بين فلسفة شاملة وشعر قومى ليست جديدة ، وليست مهمة كما يزعم .

قواعد للأسلوب الشعرى ، لأنه يوجد العديد من الأنواع بقدر ما يوجد العديد من العباقرة . والشعر يتنوع تنوعاً شديداً مع كل لغة وأمة وزمن . إنه يستخدم صوراً ، ومن ثمّ فهو محلى وقومى مرتبط باللغات ، بينما الفلسفة من جهة أخرى تستخدم التحليل ، ومن ثمّ فهي كلية . ولا يوجد أكثر معارضة للذوق من الروح الفلسفية . وحتى القواعد والأجناس تتنوع . «وإن أسماء الملحمة والتراجيديات والكوميديا جرى الاحتفاظ بها ، لكن الأفكار المرتبطة بها ليست هى على الإطلاق» وكل شعب قد حدّد أساليب وملامح مختلفة لكل الأنواع المختلفة للقصيدة^(٨٥) . وفى الشعر وفى النثر «طبائع» بعدد ما يوجد من «الأجناس» . وطبيعة الشعر وكل نوع مسألة اصطلاحية خالصة ، وتنوع كثيراً حتى يصعب تحديدها . والنصيحة الوحيدة التى يستطيع كونديلاك أن يدلى بها هى «إن الإنسان يستشعره ، وهذا يكفى» . والاستدلال لا فائدة منه «ويبدو كلما تأمل المرء فى الجمال قل استشعارة بالشعر»^(٨٦) ، وبالفعل فإن كونديلاك مهتم أساساً بالسيكولوجيا التأملية والتاريخ «الحدسى» . ولقد رسم خطة للطفولة والتقدم والتفسخ ، وفى كتاباته الأخرى تأمل - مثل روسو - فى أصول اللغة والشعر حسب احتياجات الإنسان للتعبير الذاتى وإفراغ العواطف^(٨٧) . ومع هذا لا يزال عقلانيا وفيلسوفاً بقدر كافٍ ، يجعله يقول : إن الأدب الفرنسى هو الأفضل ، لأنه يربط الروح الفلسفية الكلية ، أكبر من ترابط الأفكار بالروح الشعرية .

وهكذا من خلال عدة مواقف فلسفية مختلفة من روسو وديدرو

(٨٥) فن الكتابة ، ص ٣٥٤ .

(٨٦) المصدر السابق ، ص ٣٣٥ .

(٧٧) انظر أساساً الجزء الثانى من «مقال عن أصل المعرفة الإنسانية» ، أمستردام ، ١٧٤٦ .

وكونديلاك وسانت مارتن نجد أن التصور العاطفى للشعر قد تأسس . والدواعى التى أدت إلى أن يكون مؤثرا على نحو كامل قبل ١٨٣٠ تبدو غامضة نوعا ما . وما لا شك فيه أن هذه الدواعى - فى جانب منها - تقول أنه لا يوجد شاعر عظيم حقا أو كاتب درامى عظيم حقا قد طبق النظريات . ومن جانب آخر، فإنّ العديد من مروجى أجراً النظريات احتفظوا بذوق عملى متردد ، وقدموا تنازلات وتوفيقات ، ومن جانب ثالث ، فإن الثورة الفرنسية أعجبت مرة أخرى بالقديم الكلاسيكى . وبالرغم من أن نابليون كان يحمل مؤلفات أوسيان ورواية «آلام فرتر» لجوته فى جيبه إلى مصر ، أعاد تشيد الكلاسيكية الجديدة كمعتقد رسمى ، وحتى الأسرة المالكة من آل بوربون بعد عودة الملكية لم تغير الخط الرسمى .

وعلى أى حال يوجد شيء ناضر وجدير عند شخصيتين فى أواخر القرن الثامن عشر : أندريه شانبيه (١٧٦٢ - ١٧٩٤) وأنطوان ريفارول (١٧٥٣ - ١٨٠١). لقد ظل شانبيه مجهولا ومؤلفاته غير مطبوعة أثناء حياته، ولم يتم اكتشافه إلا فى عام ١٨١٩ . لقد كتب قصيدة «الابتكار» ،والتي احتفظت بوضع متناقض ظاهريا على نحو خفيف ، فالمطلوب هو الابتكار والإبداع ، ولكن المطلوب أيضا - فى الوقت نفسه- هو محاكاة القدماء . والبيت الشهير :

«وأنت تفكر فى الجديد توجه إلى الروائع القديمة^(٨٨)» يوحى - بالأحرى - بازدواجية بسيطة متعلقة بالمحتوى والشكل ، فشنيه يوحى بمحتوى جديد للشعر : علم جديد . وهو يرى فى العلماء توشيلى ونيوتن وجاليليو كترا

(٨٨) «الأعمال الكاملة» ، إشراف ج. والتر (باريس ، ١٩٥٠) ، ص ١٢٧ .

مفتوحا إلى فرجيل جديد . ولقد حاول هو نفسه مثل هذه القصيدة العلمية «هرمس» ، لكنه أوصى - فى الوقت نفسه - بالتمسك بالتصميم والشكل عند القدماء وأقرّ بشدة بمطلب النقاء الكامل للأجناس والحفاظ الصارم على اللياقة والحس الممتاز ، وألح - مندداً - إلى الإنجليز على أنهم متهكوك الحقيقة والعقل^(٨٩) .

وتتضح آراء شنييه الأدبية على نحو أكبر من شذرات فى «مقال عن علل ومعلولات الكمال» ، وتفسخ الآداب والفنون» والذي يمكن - إذا ما اكتمل - أن يكون نوعا من التاريخ الاجتماعى للأدب جرى تخطيطه فيما بعد عند السيدة دى ستال فى «عن الأدب»^(٩٠) . لقد أراد شانييه أن يبحث الأسباب التى تجعل الأدب عملا فاضلا: المناخ ، القوانين ، أشكال السلوك ، العادات ، الظروف المحلية والمؤقتة ، تأثير الأدب الرائع - وهى أمور تتعارض مع الأسباب التى لا تجعل الأدب فاضلا : الشكل ، تأثير البلاط ، الأدب السيئ .. إلخ . ولم يحدث إلا الاحتفاظ بسلسلة من الملاحظات فقط تظهر قصد شانييه مدح السذاجة والبساطة عند اليونانيين، الذين يتبعون دائما الطبيعة والحقيقة . وهو ينتقص من قدر التشنجات الهمجية عند شكسبير ، واليأس الجنونى عند يونج ، وهو يهاجم كلا من فولتير وباسكال ، ويؤكد الاستقلال الشديد للشاعر ضد البلاط الملكى والحكام الأكاديميين . ويشير شانييه نفسه إلى أوجه التشابه بين

(٨٩) على سبيل المثال المصدر السابق ص ١٢٣ ، ١٢٥ ، ١٣٠ .

(٩٠) المصدر السابق ص ٦٢١ - ٢٩٣ .

هذه الآراء وآراء صديقه الفييري^(٩١)

ولكن الأكثر أصالة من هذه العبادة لليونانيين والإعلاء من شأن حرية الشاعر لمحات شانييه النورانية عن المفهوم المجازى أو الرمزى للشعر . إن «الحركات الكبرى للنفس تلهم التعبيرات الجلييلة» ، والحماسة تقتضى لغة استعارية ، والمجاز هو لغة العقل . وهو فى خطته لقصيدته «هرمس» حاول أن يعرض «للأرض على شكل رمز مجازى لحيوان كبير يعيش ويتحرك» ، وهو معرض للتغيرات والثورات والانفعالات والاضطرابات فى دورة دمه(٩٢) ، ولكن عندما نشرت قصائد شانييه بدت أساسا على أنها شعر حسى أو سياسى ، يشير نظمه إلى نهج البدع الرومانسية . ولم تتكشف طموحاته العقلية الكبرى إلا فيما بعد بوقت كبير^(٩٣)

ولقد أعدم شانييه على مقصلة الجيلوتين . ومات ريفارول فى المنفى فى برلين ، وهو يكاد يكون نسيا منسيا . واليوم يُعرف خير معرفة بكتابه «مقال عن كلية اللغة الفرنسية» (١٧٨٤) إنه كتاب فاز بجائزة ، ويعد ردا على سؤال طرحته أكاديمية برلين ، وهو يُعد وثيقة مهمة جدا عن الوضع السائد للغة الفرنسية والأدب الفرنسى فى أواخر القرن الثامن عشر . وهو أيضا مسح

(٩١) المصدر السابق ، ص ٦٢٧ ، ص ٦٤٦ (المؤلف) وفيتوريو الفييري (١٧٤٩ - ١٨٠٢) : شاعر تراجيدى إيطالى جاب أثناء إنجلترا وأوروبا ، واستقر عام ١٧٧٢ فى التورين ، وحقق نجاحا كبيرا بأول تراجيدى له وهى مسرحية «كليوترا» (١٧٧٥) ثم انتقل إلى فلورنسا (حوالى ١٧٧٦) وتراجيدياته كلها كلاسيكية الشكل (المترجم) .

(٩٢) المصدر السابق ، ص ٦٧٦ ، ص ٤٠٦ .

(٩٣) نشر هنرى دى لاتوش مختارات بسيطة بعنوان «المؤلفات الكاملة» فى ١٨١٩ ، وظهرت قصيدة «هرمس» فى طبعة ١٨٢٢ ، ولم تظهر شذرات المقال إلا فى ١٨٩٩ .

عقلاني حافل بالمعلومات عن اللغات الأوروبية الرئيسية ودورها التاريخي . لقد بلغ الذروة في مقارنة بين اللغة الفرنسية واللغة الإنجليزية ، وفيه اندفاع متكرر في تعميماته ، لكن له قيمته في صياغة نموذج الوضوح الفرنسي بمصطلحات قوية . «إن ما ليس واضحا ، ليس فرنسيا»^(٩٤) وهناك بعض النقد الأدبي البسيط في تخطيط ريفارول لتاريخ اللغة الفرنسية ، وفي تأكيده على الشر ، وفي رفضه الحاد لرمزية الكلام عندما أصبحت تصور المعنى بدقة .

وعلى أي حال يجب التنويه بترجمة «الجحيم» لدانتى نثرا إلى الفرنسية (١٧٨٥) وهذا التنويه ليس كعلامة على تغيير الذوق فحسب ، بل أيضا بسبب المقال الافتتاحي الذي كتبه ريفارول ، والذي أظهر - وإن كان لا يزال مليئا بالتحفظات - ذوقا أصيلا بالنسبة لما هو جليل ومرعب عند دانتى . وهو يصف أسلوبه بأنه «يقوم على ساقية بقوة الاسم والفعل الشديديتين دون حاجة إلى كتابة واحدة». وأشعاره «هى فى الوقت نفسه فكر وصورة وشعور . وهى كائنات هلامية تعيش فى الكل ، وتعيش فى كل جزء»^(٩٥) غير أن رغبة ريفارول أن يرد ذكره فى تاريخ للنقد الأدبي قائمة فى كتابه «عن الإنسان العاقل والفانى» (١٧٩٧) والذي يبدأ ببحث اللغة بصفة عامة . وهو يحتوى على سيكولوجيا وعلى الإنسان على نحو أصيل جدا^(٩٦) ، كما يحتوى أيضا على بعض التأملات فى المشكلات الجمالية . ويميز بين التخيل الإبداعي الإيجابي ومجرد

(٩٤) الأعمال الكاملة ، الجزء الثانى ، ص ٤٩ .

(٩٥) المصدر السابق ، الجزء الثالث ، ص ٢١ من المقدمة فى الملاحظات بالهامش . وربما التشبيه الوارد قد أوحى به مارمونتيل السابق التنويه عنه .

(٩٦) هذا وارد عند كارل - - إيوجين جاس «أنطوان دى ريفارول» هاجن ، ١٩٢٨ .

الملكة السلية . ويعرّف العبقرية بأنها ملكة إبداعية ، ويميز بين عبقرية الأفكار التي هي ذروة الروح ، وعبقرية التعبير التي هي ذروة الألمعية . فالعبقرية - إذن - هي ما يولد ويتج ، إنها هبة الابتكار^(٩٧) . إنه - من خلال مناقشته للنقد على إنه روح النظام - يميز بين النقد الجزئي والنقد العام ، ويؤكد على الحاجة إلى الحكم على الاثنين معا من جانب الجماهير وبالتفصيل^(٩٨) .

لقد أورد صديقه شندوليه محادثات معه جرت في هامبورج عام ١٧٩٥ ، وهي تحتوى على العديد من الملاحظات المثيرة : «إن الشاعر ليس إلا وحشا مبدعا شديدا مُفعماً بالحياة ، فيه تُعرض كل الأفكار على شكل صور . وكلا المتوحش والشاعر . . . لا يتحدثان إلا بالهيوغليفيه ، لغة الأسرار»^(٩٩) ، ويبدو هذا أشبه بتلخيص موجز حتى لبعض البصائر عند ديدرو ، وكانت لاتزال جديدة في فرنسا عندما نشرت المحادثات لأول مرة . ولكن يصعب أن نئين السبب الذى دفع الناقد سانت - بيغ إلى أن يقول إن ريفارول «كان يمكن أن يكون ناقدا أدبيا كبيرا» ، وأنه يوجد «فيه هازلت»^(١٠٠) فرنسى^(١٠١) ، وآراؤه عن المؤلفين المحددين على نحو ما يورد شندوليه ، هي فى الأغلب «نزوات» ، وفى مواقع أخرى كتب عن المسائل الأدبية مثل «تقويم زمنى صغير لأسلافنا

(٩٧) الأعمال الكاملة ، الجزء الأول ، ص ١١٥ ، ص ١٢٥ .

(٩٨) المصدر السابق ، الجزء الأول ، ص ١٢٠ - ١٣١ .

(٩٩) سانت - بيغ : شاتويريان وجماعته الأدبية ، الجزء الثانى ، ص ١٢٨ .

(١٠٠) ولیم هازلت (١٧٧٨ - ١٨٢٠) ناقد وأنيب بريطانى من مؤلفاته: «محاضرات عن الشعراء الإنجليز» (١٨١٨ - ١٨١٩) (المترجم) .

(١٠١) المرجع السابق ، الجزء الثانى ، ص ١٢٨ - ١٢٩ .

العظام « (١٧٨٨) ، وهو مجرد سلسلة من الفرقعات الساخرة ضد معظم معاصريه . إن روسو والأكاديمية الفرنسية هما الأضحوكة الخاصة التي هي موضع سخريته ، لكنه هاجم أيضا فولتير والكتابات المبكرة للسيدة دي ستال . ورأى ريفارول في شكسبير هو - فى جوهره - رأى فولتير . وذوقه لا يزال من النوع التقليدى . وعلى أى حال رحّب - بالفعل - بشاتو بريان ، والملح إلى عظمة دانتى . وعلى الرغم من أن تأملاته تتجمع نحو تصوّر جديد للعقل ، وبالتالي للشعر فإنّ ريفارول ظل فى المزاج والذوق العملى فرنسيا يمثل القرن الثامن عشر : فطنا وعقلانيا ومقطوع الصلة عن مصادر الشعر العظيم . إنه يمثل مأزق العصر : الاستبصار بالجديد ، ومع هذا يوجد انخراط عميق فى التراث الآخذ بالحناق .

المصادر والمراجع

There is no general study of French criticism in this period except two chapters in Daniel Mornet, *Le Romantisme en France au xviii^e siècle*, Paris, 1912. Alfred Michiels, *Histoire des idées littéraires en France au xix^e siècle et de leurs origines dans les siècles antérieures* is vols. 4th ed. Paris, 1863), though highly partisan, is still instructive Ferdinand Brunetière, *L'Évolution de la critique depuis la Renaissance jusqu' à nos jours* (Paris, 1890) is a good small sketch T.M. Mustoxidi *Histoire de l'esthétique française:1700-1900* (Paris, 1920) is useful though the comment is mediocre. Phillipe van Tieghem *Petite Histoire des grandes doctrines littéraires en France. De la pléiade au suréalisme* (Paris, 1946), though very brief, is the best sketch available Much also in Naves, *Le Goût de Voltaire*, Paris, 1938.

Rousseau is quoted from *Oeuvres complètes*, ed. V.D. Musset-Pathay (Paris, 1824), except *Lettre à Mr d'Alembert sur les spectacles*, which is from ed. of Max Fuchs, Geneva, 1948. I know of no general discussion of Rousseau's criticism On stage controversy see Moses Barras, *The Stage Controversy in France from Corneille to Rousseau*, New York, 1933. Cf. E. Faguet, *Rousseau contre Molière*, Paris, 1911.

Buffon's *Discours sur le style* is available in many reprints . Good comment in Émile Krantz, *Essai sur l'esthétique de Descartes* (Paris, 1882), pp. 342-59 .

Marmontel is quoted from *Poétique française*, 2 vols. Paris, 1963; and *Éléments de littérature*, 3 vols. Paris, 1879. J.Lenel, *Marmontel* (Paris, 1902) is largely biographical and descriptive. Heinrich Bauer. *Jean-François Marmontel als Literaturkritiker* (Dresden, 1937) is a useful collection of passages .

Le Harpe is quoted from *Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne*, 18 vols. Paris, 1823; and from (*Oeuvres*, 5 vols. Paris. 1778. Sainte-Beuve's two essays in *Causeries du lundi* (5, 1851) are largely biographical. Grace M. Sproull's *The Critical Doctrine of J.F. de la Harpe* (Chicago. 1939) is only a small fragment of what seems a valuable thesis .

Melchior Grimm's *Correspondance littéraire* is quoted from the ed. of Maurice Tourneux, 16 vols. 1877-82. Sainte-Beuve's essay is in *Causeries du lundi*, 7, 1852. Edmond Scherer, *Melchior Grimm* (Paris, 1887) is still standard. Other discussions: Karl A.F. Georges, *M. Grimm als Kritiker der zeitgenössischen Literatur*, Leipzig, 1904; Anne Cutting Jones, *F.M. Grimm as d Critic of Eighteenth Century French Drama*, Bryn Mawr, 1926. Alfred C. Hunter, "Les opinions du baron Grimm sur le roman anglais," *Revue de littérature comparée*, 12 (1932), 390-400; F.Ewen, "Criticism of English Literature in Grimm's *Correspondance*," *SP*, 33 (1936), 397-404; Joseph P. Smiley, *Diderot's Relations with Grimm*, Urbana, Ill., 1950 .

Sébastien Mercier's *Du Théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique* is quoted from the Amsterdam ed., 1773. Also used is *Mon Bonnet de nuit*, 2 vols. Neuchâtel, 1784. Léon Béclard, *Sébastien Mercier* (Paris, 1903) is a large (810 pp.) unfinished biography (to 1789 only).

On Chassaignon, Saint-Martin, etc. see Kurt Wais, *Das antiphilosothische Weltbild des französischen Sturm und Drang, 1760-1789*, Berlin, 1934. I quote Saint-Martin, *Œuvres posthumes*, 2 vols. Tours, 1807.

Condillac's *L'Art d'écrire* is quoted from *Cours d'étude*, 2, Deux Ponts (fictitious imprint), 1782. Gustave Lanson's "Les idées littéraires de Condillac," in *Études d'histoire littéraire* (Paris, 1929), overrates his importance. On the philosopher and psychologist see G. Le Roy, *La Psychologie de Condillac*, Paris, 1937; and Mario dal Pra, *Condillac*, Milan, 1942 .

André Chénier is quoted from *Œuvres complètes*, ed G. Walter, Paris, 1950. Cf. Paul Glachant, *André Chénier, critique et critiqué* Paris, 1902 .

Rivarol is quoted from *Œuvres complètes*, 5 vols. Paris, 1808 See Sainte-Beuve's essay in *Causeries du lundi*, 5, 1851. Quotations from Chénedollé's interviews with Rivarol are in Vol. 2 of Sainte-Beuve's *Chateaubriand et son groupe littéraire*, ed . M. Allem, Paris, 1948. André Le Breton, *Rivarol* (Paris, 1895) is mainly a biography. K.E. Gass, *Antoine de Rivarol (1753-1801) und der Ausgang der französischen Aufklärung* (Hagen, 1938) has the best analysis of his ideas.

(۵)

دكتور جونسون

لا يمكن أن يعد صمويل جونسون (١٧٠٩ - ١٧٨٤) - ببساطة - ممثلاً للكلاسيكية الجديدة الإنجليزية . ومن الحق أنه يتمسك بكثير من أمورها العادية ، ويشارك في معظم أذواقها . لكنه يختلف اختلافاً بينا عن المعتقد الكلاسيكي الجديد بالنسبة لبعض المسائل الهامة . ففيه قدما بعض من عناصرها غموا مفرطاً عن كل العناصر الأخرى ؛ مما أفضى إلى نتائج مدمرة لماهيتها الخالصة . وبطبيعة الحال ليس دكتور جونسون رومانسيا بالمرّة أو حتى مبشراً بالرومانسية دون وعى ، بل هو بالأحرى ناقد من النقاد العظام الأول ، كاد أن يكف عن فهم طبيعة الفن ، وهو يتناول الفن في الصفحات المحورية على أنه حياة . لقد فقد الإيمان بالفن كما فهمه الكلاسيكيون ، ولم يجد الإيمان الرومانسى . ولقد مهد الطريق لرأى يجعل الفن من نافلة القول حقاً ، مجرد حامل لتواصل الحقيقة الخلقية أو السيكلوجية . لم يعد يحكم على الفن كفن ، بل على أنه قطعة أو شريحة من الحياة . هذه النظرة الجديدة تتضح بأوضح صورة في « التصدير » الشهير لجونسون لطبعته لأعمال شكسبير (١٧٦٥) :

« لذا فإن هذا هو الثناء على شكسبير ، إن الدراما التي كتبها هي مرآة للحياة ؛ إنه هو الذى يربك خياله فى تتبع الأشباح التى طرحها الكتّاب الآخرون قبله ، ويمكن لخياله هنا أن يشفى من أشكال الوجد المهتاجة بقراءة المشاعر الإنسانية فى اللغة الإنسانية ، بمناظرة منها يمكن للناسك أن يقدر تعاملات العالم ، وللمعترف بذنوبه أن يتنبأ بتقدم العذابات ... ليس لدى شكسبير أبطال ؛ إن مناظره حافلة بالناس ، الذين يتصرفون ويتحدثون على نحو ما يعتقد القارئ أنه يتكلم أو يتصرف بها فى المناسبة نفسها ... وإن حوار هذا المؤلف غالباً ما يتحدد - بوضوح - بالحادثة التى تنتجها ، وتجرى متابعته بسهولة

وبساطة ؛ حتى إنه يبدو من النادر الزعم بجدارة الرواية ، بل يجرى التقاطه بانتقاء من الحديث الشائع والحوادث الشائعة » (١) .

إن جونسون يرى أن الأدب « عرض صادق للأشياء الموجودة حقا والأفعال المؤداة حقا » (٢) ، وأن « النهاية الشعرية للقصّ هي نقل الحقيقة » (٣) ، وأن الروائيين يجب أن « يكونوا ناسخين صادقين للعادات الإنسانية » (٤) . وهذا الرأي لجونسون يتردد مرارا وتكرارا ، ويسرى - طوال كتابة جونسون - شك عميق في كل القصص وكل الفن . وكما يقول هوكنز (٥) : « إنه يستطيع في أى وقت أن يتحدث عن استجابة كل العلاقات الروائية التي كثيرا مايقول عنها إنها لا تستحوذ على العقل » (٦) . وإن رفضه واحتقاره للرواية أمر معقول وشجاع ، وهو قول آخر من أقواله (٧) .

ويمكننا أن نرى هذه الأفضلية للحقيقة تسرى عبر كل أحكام جونسون . وهو يرى بقوة شديدة في قصة يحكيها أيضا هوكنز : « لقد تحدث مع بعض

(١) تصنيف لشكسبير : رالى ، ، ص ١٤ .

(٢) حياة الشعراء ، الجزء الثالث (بوب) ، ص ٢٥٥ .

(٣) المصدر السابق ، الجزء الأول (ووار) ، ص ٢٧١ .

(٤) رامبلر ، العدد الرابع ، المؤلفات ، إشراف مورفي ، الجزء الثاني ، ص ٢١ .

(٥) جون هوكنز (١٧١٩ - ١٧٨٩) : كاتب إنجليزي صديق لنيكيتور جونسون وعضو نادي جونسون : وهو الذي كتب وصية جونسون . أشرف على نشر أعماله وكتب عنه سيرة حياة (١٧٨٧ - ١٧٨٩) ، كما كتب « تاريخ عام للعلم وممارسة الموسيقى » (١٧٧٦) (المترجم) .

(٦) المؤلفات ، إشراف هوكنز (١٧٨٧) ، الجزء الأول ، ص ٢٦٧ .

(٧) حياة الشعراء ، الجزء الثاني (أديسون) ص ١٢٩ .

الأشخاص عن فن التصوير المجازى ، فقال : « (إننى - بالأحرى - قد رأيت كلبا أعرفه أفضل من كل فن التصوير المجازى ، وهم يستطيعون أن يجعلونى أراه فى العالم) » (٨) . ويأتى كلامه على نحو أكثر مدعاة للدهشة فى تفضيله للتراجيديا العائلية : « إن الأقرب هو الذى يمسنّا أكثر . والانفعالات ترتفع فى التراجيديا العائلية أشد مما ترتفع فى التراجيديا المستبدة » (٩) . ومسرحية « تيمون الأثينى » لشكسبير هى « تراجيديا عائلية ، ولهذا تستحوذ بقوة على انتباه القارئ » (١٠) . وإن منظرا محزنا ومثيرا فى مسرحية « هنرى الثامن » لشكسبير (الفصل الثانى) ، حين تسمع كاترين أوف أراجون عن موت وولسى ، وتتحدّث عن آخر رغباتها ؛ إنه بالنسبة لجونسون « فوق أى جزء آخر من تراجيديا شكسبير ، وربما فوق أى منظر لأى شاعر آخر ، هو منظر رقيق ومحزن بدون آلهة وأرواح متقمّة أو سموم أو كوارث ، بدون عون من الظروف الرومانسية ، وبدون انفجارات غير محتملة من التفجّع الشعري ، وبدون أى نوبات من المسغبة الشديدة (١١) » .

هذا الإلحاح على الحقيقة والشك فى القصّ هو - فى الأساس - بعض آراء جونسون الأدبية الأكثر لفتا للنظر والأكثر شهرة . لقد كره قصيدة « ليسيداس » للملتون (١٢) ، لعدة أسباب : منها أنها « غير أمينة » بالنسبة

(٨) تنويعات جونسونية ، الجزء الثانى ، ص ١٥ .

(٩) رسائل ، الجزء الأول ، ص ١٦٢ .

(١٠) رالى ، ص ١٦٥ .

(١١) المصدر السابق ، ص ١٥٠ - ١٥١ .

(١٢) قصيدة الشاعر الإنجليزي ملتون التى كتبها عام ١٦٣٧ (الترجمة) .

للانفعال ، « لا يجب أن نعدّها تدفقا للعاطفة الصادقة ؛ لأن العاطفة لا تجري وراء إشارات بعيدة وآراء غامضة . إن العاطفة لا تقتلع توتا من نبات الآس والعاج ، ولا تناشد آرتيوس ومنيسوس ، ولا تحكى آلهة الغابات البرية وآلهة الحقول المزودجة بعقب قدم مشقوق » . و « حيث يوجد فراغ للقصّ يوجد أسى ضئيل » (١٣) . ولم يتبين جونسون أن مقتضى الأسى المخلص في الشاعر نفسه - بالرغم من تبريره بمفاهيم من هوارس أو حتى أرسطو - يطيح بثلاثة أرباع أدب العالم ، ويطرح معيار الخبرة الفردية للمؤلف ، والذي يكون غير محدد وزائف جماليا معا .

ومناقشة جونسون لأشعار كاوى (١٤) الشيقة هي مثال آخر . وهو ينسب طراز الشعر الغزلى إلى أئموذج الشاعر الإيطالى بترارك ، ويواصل : « لكن أساس كل الامتياز هو الحقيقة : إن من يعبر عن الحب ، يجب أن يشعر بقوته . » لقد كان بترارك محبا حقيقيا ، وإن حبيته لورا تستحق - بلاشك - رفته . وبالنسبة لكاولى ، يقول لنا بارنز : « إنه مهما يتحدث عن النهاية وتنوع شخصه التى انقسم قلبه إزاءها ، فإنه - فى الواقع - واقع فى الحب ، ولكن مرة واحدة ، وحينئذ لم يكن لديه إطلاقا عزم على أن يحكى عاطفته » . ويحكى لنا جونسون - على أساس هذه القصة غير المحتملة - أنه « ما من إنسان يحتاج إلى أن يكون مثقلا بالحياة على هذا النحو ، وأن يشتتها فى أحلام إرادية من الأحداث الخيالية » ، وأن يسخر من « ذلك الذى يمدح الجمال ، والذي لم يره إطلاقا ، يشكو الغيرة التى لم يشعر بها إطلاقا ويفترض فى نفسه أحيانا أنه

(١٣) حياة الشعراء ، الجزء الأول (ملتون) ص ١٦٢ .

(١٤) أبراهام كاوى (١٦١٨ - ١٦٦٧) : شاعر إنجليزى ألف ملحمة عن حياة داود (لم تكتمل) عام ١٦٥٦ ، ومن

مؤلفاته « قصائد عن عدة مناسبات » (١٦٦٢) . (المترجم) .

مدعو ، وأحيانا أخرى أنه منسى ؛ فيجهد خياله ، ويتقرب في ذاكرته بحثا عن صور قد تعرض بهجة الأمل أو كآبة اليأس ، ويكسو كلاريس أو فيليس الخيالية أحيانا زهورا ذاوية كجمالها ، وأحيانا جواهر خالدة كفضائلها » (١٥) .

أو خذوا السبب الغريب الذى أفرد به جونسون قصيدة ألكسندر بوب « الواز وأيلار » (١٦) « بمديح خاص على أنها » قصيدة من أسعد نتاجات الفطنة الإنسانية « ، « إن القلب يحب الحقيقة بشكل طبيعى . وتصبح مغامرات وتعاشرات هذين الاثنين الشهيرين معروفة من التاريخ اليقيني » . « إن قصتهما جديدة ومؤثرة على نحو أنها تلغى الابتكار ، ويتجول الخيال بحرية كاملة دون نضال فى مناظر القصص » (١٧) . وبالفعل فإن القصيدة قائمة على صورة عاطفية وخيالية عالية من رسائل بوسى دى رابوتان (١٨) (١٦٩٧) فى ترجمة إنجليزية قام بها جون هيور ، وفى عدة مواضع تبعد عن الحقيقة التاريخية .

ويمكننا أن نتبين الموقف نفسه ، وهو موقف يكاد يوجد فى كل موضع : فهو قائم فى أساس كراهية جونسون للأساطير القديمة ؛ لأنها - بكل بساطة - غير حقيقية . ولقد ناقش مسرحية « فيدرا وهيوليتس » لإدموند سميث ،

(١٥) المصدر السابق ، (كولى) ، ص ٨٦ .

(١٦) قصيدة كتبها الشاعر الإنجليزي ألكسندروب عام ١٧١٧ عن قصة الحب بين الفيلسوف أيلار والراهبة الواز . (المترجم) .

(١٧) المصدر السابق ، الجزء الثالث (بوب) ، ص ٢٣٥ .

(١٨) روجر رابوتان كونت دى بوسى (١٦١٨ - ١٦٩٣) . جندى وكاتب فرنسى وصل إلى مرتبة فارس ، عُرف بمغامراته وقصصه ، واختير عضوا فى الأكاديمية الفرنسية (١٦٦٥) ، ثم سُجن عاما ونُفى من البلاط بعد نشره كتاب « تاريخ حب سكان الغال » وهو قصص فاضحة عن سيدات البلاط الفرنسى (المترجم) .

فيقول : « إن الحكاية أسطورية ، قصة نحن معتادون على رفضها باعتبارها شيئاً مزيفاً ، والعادات بعيدة بُعداً شديداً عن عاداتنا ، حتى إننا لا نعرفها من التعاطف ، بل بالدراسة ، إن الجاهل لا يفهم الحادثة ، والمتعلم يرفضها باعتبارها حكاية يرويها صبي في مدرسة ؛ إنه يكرها ويشك فيها . وهو مالا أستطيع للحظة أن أعتقد فيها ، وما لا أستطيع للحظة أن آخذها باهتمام أو بشغف » (١٩) . ويصعب أن نتبين السبب الذي لا يجعل النقد يطبق على فيدرا التي ألفها راسين بالرغم من أن تراجيديا سميث قد تكون سيئة على نحو ما قد يقوله جونسون عنها . وبطبيعة الحال يمتد التنديد بالأساطير أيضا إلى الأساطير المهجورة من إقليم ويلز عن « الشاعر القبلي » (٢٠) لجراي ، ويمدها إلى التشكيلات المجازية في تراجيديا أسخيلوس « بروفوس » وتراجيديا يوريسيديس « الست » ، وكذلك يمدها إلى مجاز « الخطيئة والموت » في الفروودس المفقود للتون (٢١) ، وكل المجازات التي هي كيانات فعالة ، أمور كلها عبث : ولا يمكن استحسانها إلا إذا كانت قولا رمزيا يهيج حاملي التعاليم على نحو ما ألف جونسون نفسه من أجل « رامبلر » (٢٢)

(١٩) المصدر السابق ، الجزء الثاني (سميث) ، ص ١٦ .

(٢٠) المصدر السابق ، الجزء الثالث (جراي) ، ص ٤٣٩ (المؤلف) والشاعر القبلي هي قصيدة كتبها الشاعر الإنجليزي جراي عام ١٧٥٧ ، وهي قائمة على تراث من ويلز . فقد كان الملك إدوارد يأمر بإعدام كل رؤساء قبائل السلث القدماء الذين يقعون في قبضته . والقصيدة إلتحاب من جانب أحد رؤساء القبائل واعدة على الملك ، ثم تتغنى القصيدة بالأمجاد القادمة لبيت تيوبور وشعراء ذلك العصر (المترجم) .

(٢١) المصدر السابق الجزء الأول (ملتون) ص ١٨٥ - ١٨٦ .

(٢٢) مجلة فصلية أصدرها جونسون صدر منها ٢٠٨ أعداد : من ٢٠ مارس ١٧٤٩ / ١٧٥٠ إلى ١٤ مارس ١٧٥١ / ١٧٥٢ ، وهي تضم مقالات من كل أنواع الموضوعات والنقد بأكملها فيما عدا خمسة أعداد كتبها جونسون نفسه ، وهي تهدف إلى تنقيف قرائه الحكمة والتقوى وتشذيب اللغة الإنجليزية (المترجم) .

و « إدلر » (٢٣) بغزارة فجّة . والاعتراضات الشهيرة على كل القصائد الرعوية تصدر بالطريقة نفسها . وهو يقول عن قصيدة « ليسيداس » لملتون : « إن شكلها هو الشكل الرعوى السهل السوقي ، ومن ثم تثير الاشمئزاز » (٢٤) ، وهناك فكاهة حلوة في قوله « إننا نعرفهما { ملتون والملك إدوارد } لم ينطلقا خارج الحقول ، وليست لديهما قطعان لكى يسوقاها » ، « ولا يوجد شئ فيه معرفة ظاهرة أو ابتكار متمرس أقل من أن يقول لنا كيف يمكن لراع أن يفقد رفيقه ، وعليه الآن أن يطعم قطعانه وحيدا ، بدون أى حكم على مهارته فى عزف المزمار ؛ وكيف يمكن أن يسأل إله إلها آخر مامصير ليسيداس ؟ وكيف لا يستطيع الإله الآخر أن ينطق ؟ وهكذا فإن من ينوح لن يثير أى تعاطف ؛ وهكذا من يمدح لن يسبغ أى شرف على من يمدحه » (٢٥) .

وهناك عددان من مجلة « رامبلر » (العدد ٤٢ والعدد ٤٦) مكرسان للسخرية من الحياة الريفية المثالية التى صورها الكتاب الرعويون . وفى سلسلة « أدلر » العدد ٧٧ يظهر كيف أن ديشيشتر اكتشف أن البساطة الريفية ليست هى ما اقتضت به الكتابات الرعوية أن تتوقعه .

ويقول جونسون باحتفاء عن « تقدم الحب » للشاعر ليتلتون (٢٦) : « إنه لوم

(٢٣) سلسلة من الأبحاث ساهم بها جونسون فى اليونيفرسال كرونكل أو ويكلى جازيت بين ١٥ أبريل ١٧٥٨ و ١٥

أبريل ١٧٦٠ (المترجم) .

(٢٤) المصدر السابق ، ص ١٦٣ .

(٢٥) المصدر السابق .

(٢٦) جورج ليتلتون (١٧٠٣ - ١٧٧٣) : شاعر وأديب إنجليزى (المترجم) .

كاف أن نقول إنها قصيدة رعوية « (٢٧) ، وعلى الرغم من أن جونسون قد يكون قرأ رواية « فلكس أوف هيرساني » ، إلا أنه استهجن الروايات الخيالية في العصور الوسطى والعصر الحديث ، وكذلك معظم الروايات فيما عدا رواية « إيفلينا » (٢٨) لفلنى برنى (٢٩) التى أعجب بها - إذا استطعنا أن نشق بالأنسة برنى - بسبب « معرفتها بالحياة والعادات » و « دقة الملاحظة » (٣٠) .

والمبدأ الثانى العظيم فى نقد دكتور جونسون بعد « الواقعية » هو بالطبع الحقيقة الأخلاقية ، الأخلاق . إن النزعة التعليمية لها تراث محترم فى النقد ، وأنا لا أميل إلى أن أهاجم أحقيتها إذا كانت محدودة . وهى عند جونسون ليست دائما محدودة جدا . فبدلاً من هذا نجد أن معياره التعليمى يصبح - فى الأغلب - مطلباً لمجرد إضفاء الطابع الأخلاقى والانتقاء من الطبيعة مما يتعارض كثيراً مع مبدئه الخاص بالواقعية . ففى « رامبلر » العدد الرابع ، يبحث الرواية الحديثة ، ويبدأ بقوله « إنها تعد بحق أعظم امتياز للفن فى محاكاة الطبيعة ؛ ولكن من الضروري أن نميز تلك الأجزاء من الطبيعة الأنسب للمحاكاة : فالعناية الأكبر لاتزال مطلوبة فى عرض الحياة ، والذى يساء تلويته فى الأغلب من جراء العاطفة أو يتشوه بالشر » . ويخلص إلى أن « العديد من

(٢٧) المصدر السابق (ليثتون) ، ص ٤٥٦ .

(٢٨) رواية « إيفلينا أو دخول سيدة شابة إلى العالم » هى رواية المراسلات القصصية لفانى برنى ، ونشرت مجهولة فى عام ١٧٧٨ (المترجم) .

(٢٩) فانى [فرنسيس] برنى (١٧٥٢ - ١٨٤٠) : روائية وأدبية إنجليزية وأبوها من ضمن حلقة دكتور جونسون وكذلك هى أيضاً . (المترجم) .

(٣٠) مدام داريللى « منكرات ورسائل » بإشراف لويسون (لندن ، ١٩٠٤) الجزء الأول ، ص ٢٤٦ - ٢٤٧ .

الشخصيات لا يجب أن تُرسم . إن هدف الروايات هو « أن تعلم وسائل تجنب الأحاييل التي تنصبها الخيانة للبراءة ... وإعطاء قوة مواجهة الخداع دون الوقوع فى أسر ممارسته ؛ واستثارة الشباب بالمواجهات الخادعة فى فن الدفاع الضرورى ، وزيادة التعقل دون إفساد الفضيلة . » لا اعتراض على الأبطال الكاملين ؛ ولأنه من الضرورى إظهار الرذيلة ؛ فإنها يجب أن تثير الاشتمزاز على نحو دائم . وكثيرا ما يطالب جونسون أيضا بنهاية سعيدة لمسرحية « الملك لير » لشكسبير : « منذ عدة سنوات صُدِّمْتُ من موت كوردليا حتى إننى لا أعرف ما إذا كنت أطيق أن أقرأ مرة أخرى المناظر الأخيرة فى التمثيلية ، إلى أن أخذت على عاتقى أن أنقحها باعتبارى مشرفاً على إصدار أعمال شكسبير » (٣١) . ويشعر جونسون « ببعض السخط » ، ألا يحق العقاب بالمجلو فى مسرحية شكسبير « دقة بدقة » . بل إنه حتى يصادق على تحذير إياجو لعطيل (« لقد خدعت أباهما بالفعل ، وتزوجتك ») ، وهو يتحدث أخلاقيا برزانة عن الخداع والزيف « كعقبتين فى وجه السعادة » ، ولقد اعتقد أنه « ربما كان شكسبير يقصد أن يعاقب جوليت على خداعها » عندما طلبت أن يتركوها وحيدة :

« لأننى أحتاج إلى كثير من الصلوات » (٣٢) . غير أن مفهوم جونسون عن العدالة الشعرية هو أنه يميل دائما إلى ماهو حرفى بتبلد .

(٣١) رالى ، ص ٢٠ - ٢١ .

(٣٢) المصدر السابق ، ص ٨٠ ، ١٨٧ ، ص ١٩٨ .

وفى كتابه « حياة الشعراء » توجد فقرة تعترف بأنه « لما كان الشر كشيء ماينجح فى الحياة الواقعية ، فإن الشاعر يكون حرا على نحو مؤكد ؛ حتى يجعل ناجحا على خشبة المسرح . فلو كان الشعر محاكاة للواقع فكيف تتخط قواعده لعرض العالم فى شكله الحقيقى ؟ إن خشبة المسرح قد تلبى أحيا رغباتنا ، ولكن إذا كانت مرآة صادقة للحياة فإنّ عليها أن تُظهر لنا أحيا ماعلينا أن نتوقعه » (٣٣) . إن نشدان الواقع - هنا - يتصر على نشدان الأخلاق ، بحجة أن الواقع تثقيفى ، ومن ثمّ فهو أخلاقى . ولكن كثيرا جدا مايسود ماه أخلاقى حتى لدرجة استبعاد الناقد ، بل هو ضار به . وجونسون يفض ريتشاردسون على فيلدينج لدواع أخلاقية وسياسية ؛ وهو يندد بروا « توم جونز » لفيلدينج باعتبارها « كتابا شريرا » (٣٤) ، وباعتبار فيلدينج « وغدا عقيما » (٣٥) ، وهو يحتقر الروائى سترن بسبب عدم تقواه وفُحْشه وعلى الرغم من إعجابه بسويفت فإن لديه تحفظات خلقية قوية ضده ؛ وبطبيب الحال فإن جونسون هو أشهر أولئك النقاد - من أمثال تولستوى وبراناردشو الذين يشكون من نقص الأخلاق عند شكسبير :

« إنه يضحي بالفضيلة من أجل الملاءمة ؛ وهو حريص على أن يهيج علم حساب أن يثق ، ويبدو أنه يكتب بدون وجود أى غرض أخلاقى ... وه لايقوم بأى توزيع عادل للخير أو الشر ، كما أنه ليس حريصا دائما على أ يظهر فى الإنسان الفاضل استهجانا للشرير ؛ وهو يقود شخصه دون اكتراث

(٣٣) « حياة الشعراء » الجزء الثانى (أديسون) ، ص ١٢٥

(٣٤) « تنويحات جونسونية » ، الجزء الثانى ، ص ١٨٩ - ١٩٠

(٣٥) « حياة الشعراء » بإشراف هيل ، الجزء الثانى ، ص ١٧٣ - ١٧٤

عبر الصواب والخطأ ، وفى النهاية يطردهم دون أن يعبا بهم على نحو أشد ، وهو يترك أمثالهم يعملون بالصدفة . وهذا خطأ لاتستطيع بربرية عصره أن تلتطفه ؛ وذلك لأن من واجب الكاتب دائما أن يجعل العالم أفضل ، والعدالة فضيلة معتمدة على الزمان والمكان « (٣٦) .

ولقد حظى جونسون بالإعجاب على نطاق متسع بفضل هذا النوع من التصريحات ، وبفضل حسه العام المشترك القوى ، وبفضل موقفه « بألا يكون هناك لغو » . ولهذا - فى الوقت نفسه - قد بُذ - وخاصة فى القارة الأوروبية - باعتباره « خرافة بريطانية » . ويصعب أن ننكر أننا نستطيع أن نلاحظ فى جونسون انقلاتا من قبضة طبيعة الفن ، وإرهاصا بمعايير الواقعية والنزعة الخلقية التى سوف تجعل الفن شيئا من نافلة القول حقا ، كما يبدو لكثير من الإنجليز فى القرن التاسع عشر . ولابد أن الأمر قد أصبح على هذا النحو بالنسبة لجونسون ، الذى استشعر فى أخريات حياته أن محادثاته أمر طيب مثل كتاباته .

ولكن يستحيل استبعاده على أنه مجرد رجل أخلاق أو مجرد مروج لنظرة واقعية تمزج الفن بالحياة . فعند جونسون تترابط النزعة الأخلاقية والواقعية بعرض قوى وثيق للعديد من الأهداف المحورية فى الكلاسيكية الجديدة ، وخاصة النظرة العقلانية الأساسية للفن ، وبذوق مدرب واع على نحو ذاتى يعمل بيقين ملحوظ داخل كيان الأدب المتاح . وواضح أن جونسون ليس ناقدا سلطويا ضيق النظرة ؛ إنه يندد بمحاكاة المؤلفين القدماء . يقول فى « رامبلر » العدد ١٥٤ « مامن أحد قد أصبح بعدُ عظيما بالمحاكاة » ، وهو يكرر هذا فى

(٣٦) رالى، ص ٢٠ - ٢١ .

« راسلاس » . ومن جهة أخرى يدرك جونسون عظمة العديدين من القدماء ، وأهمية الحكم المبنى على التراث ، والإتفاق العام : « إن ما قد امتلكته البشرية كثيراً ما جرى فحصه ومقارنته ؛ وإذا كانوا قد ألحوا على تقييم الامتلاك ، فهذا يرجع إلى أن الكثير من المقارنات قد أكدت الرأي لصالحه » . « إن ما قد عُرف منذ زمن طويل قد جرى النظر فيه بأفضل ما يكون ، وما جرى النظر فيه بأفضل ما يكون هو الذى جرى فهمه بأفضل ما يكون » (٣٧) .

الأدب - إذن - ليس محاكاة للكتاب القدماء بل هو عرض للطبيعة العامة ، « للعادات العامة أو الحياة المشتركة » (٣٨) ؛ حيث « يكون العقل والطبيعة موحدتين وثابتين » (٣٩) ، و « تكون الطبيعة الإنسانية هي نفسها » (٤٠) . وكثيراً ما يدرك دكتور جونسون أن الواقعية ليست هكذا نسخاً حرفياً ، وليس مجرد انتقاء بمعيار أخلاقي ؛ بل هي بالأحرى تصوير السامى والكللى والنمطى . وأعتقد أنه يوجد تناقض معين لا يمكن إنكاره بين أقواله عن الواقعية أو الأخلاقيات الخالصة العديدة وبين هذه النزعة التجريدية . ويوجد تناقض بين توصياته الدائمة بما هو مجرد ، وما هو عام ، وما هو كللى ، وبين حبه للحياة ؛ ذلك الحب العملى والواقعى ، وبين حبه لخصوصيتها العينية . إن الكلاسيكية الجديدة التجريدية تتصادم مع الواقعية الجديدة ؛ لكن الكلاسيكية الجديدة بينما تأسى من جرأ تجريداتها الجافة ، قد دعمت جونسون : لقد زودته بإحكام القبضة على الفن ،

(٣٧) المصدر السابق ، ص ٩ - ١٠ .

(٣٨) « حياة الشعراء » الجزء الثالث ، (يوب) ص ٢٢٦ .

(٣٩) « رامبلر » العدد ١٢٥ الأعمال الكاملة ، الجزء الثالث ، ص ٢٤٦ .

(٤٠) « أنفنتشر » ، العدد ٩٩ . المؤلفات ، الجزء ١١ ، ص ٤٨٥ .

وزودته برأى مافى الأدب ووظيفة الفن ، التى لاتوحد بينه - بكل بساطة -
 وبين شريحة للحياة مختارة ومحكوم عليها بمقاييس خلقية . لقد أدرك أن
 الواقعية ليست كافية : « إذا كان يمكن وصف العالم بتشوش ؛ فإننى لا أستطيع
 أن أثبت ماهى الفائدة فى أن نقرأ فيه جردا مسرودا للأشياء : أو لماذا لا يكون
 من الأمان أن نستدير بأعيننا فى التو إلى البشرية ، كما لو كنا نديرها إلى مرآة
 تظهر كل ما يعرض نفسها دون تمييز؟ » (٤١) ، وعلاجه المعتاد هو الاختيار
 الخلقى . لكن هذا الانتقاء الخلقى مفروض فيه أن ينطلق إلى « الحقائق العامة
 والمفارقة » . ومن ثم يصل جونسون إلى إدائته لما هو جزئى ومحلى
 ومؤقت ، وهذه أطروحة صاغها بحدّة أشد من أى ناقد آخر من كبار النقاد .
 وتوجد فى الفصل العاشر من « راسلاس » الفقرة الشهيرة : « إن مهمة الشاعر
 هى ألا يبحث الفرد ، بل يبحث الأنواع ؛ وأن يلاحظ الخصائص العامة
 والظواهر العريضة : إنه لا يعد خيوط زهرة التوليب ، أو يصف الظلال المختلفة
 فى خضرة الغابة » (٤٢) . ويقول وهو يناقش الشعر الرعوى : « لا يستطيع
 الشعر أن يحط على الفروق الأكثر دقة ، التى يختلف بها نوع عن نوع آخر ،
 دون أن يتعد عن تلك البساطة الخاصة بالعظمة التى تملأ الخيال ؛ ولا يشرح
 صفات الأشياء المستترة دون أن يفقد قوتها العامة الخاصة بتمجيد كل عقل
 باسترجاع تصورات » (٤٣) . وتظهر هذه النظرة مرات عديدة . وهكذا ينال
 شكسبير الشناء على أنه « شاعر الطبيعة » ، وهو مصطلح يشرحه - باندهاش
 بالنسبة لقارئ حديث - النص التالى :

(٤١) رامبلر ، العدد ٤ ، الأعمال ، الجزء الثانى ، ص ٢٣ - ٢٤

(٤٢) راسلاس ، الفصل العاشر ، الأعمال ، الجزء الخامس ، ص ٤٤٩

(٤٣) رامبلر ، العدد ٣٦ ، الأعمال ، الجزء الثانى ، ص ٢٣٥

« إن شخوصه تتمحور بعادات الأماكن الخاصة ... وبتفردات الدراسات ، أو ما هو مهم ... أو بحوادث الموضوعات المتحولة ، أو الآراء المؤقتة ؛ إنهم ذرية أصيلة للإنسانية العامة ... إن أشخاصه تسلك وتتكلم بتأثير تلك العواطف والمبادئ العامة التي بها تستثار كل العقول ، والنسق الكلى للحياة يستمر في الحركة . ونحن نجد في كتابات الشعراء الآخرين الشخصية – في الأغلب – مفرطة في الفردية ، وهي في أعمال شكسبير نوع عام مشترك » (٤٤) .

وهذه النظرة نفسها تشمل مناقشة الشعراء الميتافيزيقيين . وجونسون يعترض على فشلهم في الوصول إلى ما هو جليل : « يظهر الجلال من خلال التجميع والتدنى ، يظهر من خلال التشتت . إن الأفكار العظيمة دائماً هي الأفكار العامة ، وتكون في أوضاع لا تحددها الاستثناءات ، وفي أوصاف لا تهبط إلى التفاصيل الدقيقة » (٤٥) . ونجد هذا المعيار يتردد مراراً وتكراراً ؛ وذلك لأن « الهجائية الخفيفة » (هوديراس) (٤٦) عند بتلر (٤٧) ، لا يمكن أن تدوم لأنها تمتلئ بالتعليمات التي لا يمكن استيعابها إلا في وقت محدد ؛ وقصيدة سن تأليف كاسيمير (سارييسكي) تعبر عن فكرة « أكثر عمومية ، ولهذا

(٤٤) رالى ، ص ١١ – ١٢ .

(٤٥) حياة الشعراء ، الجزء الأول (كولى) ص ٢١ .

(٤٦) هي نوبيت رباعى التفعيلات ، يتكون من ثلاثة أجزاء ، كل منها يتكون من ثلاثة مقاطع نشرت بين

١٦٦٣ و ١٦٧٨ ، وهي تعرف باسم مؤلفها صمويل هوديراس بتلر . (المترجم) .

(٤٧) صمويل هوديراس بتلر (١٦١٢ – ١٦٨٠) : شاعر إنجليزي عرف بالهجائية الخفيفة التي تحمل جزءاً من

اسمه وهي هوديراس (المترجم) .

فهى أكثر شاعرية « عن قصيدة من تأليف كولى ؛ وحديث إدجار فى مسرحية « الملك لير » لشكسبير يصف جرف ميناء دوفر ، ويتقلده جونسون بسبب « ملاحظاته للجزئيات ، وانتباهه للأشياء المميزة » : « الغربان ، والغربان الزُمّتْ حالكة السواد ، وجامعى نبات الشمرة ، والصيادين » . ويشعر جونسون بأن الصورة العظيمة والمخيفة للتدمير الذى لا يمكن مقاومته « تشتت وتضعف » من جراء تلك التفاصيل^(٤٨) . ومن جهة أخرى فإن « مرثية » جراى تحفل بالصور التى تجدد مرآة لها فى كل عقل ، وتحفل بالمشاعر التى يجد فيها كل صدى^(٤٩) .

ومن الناحية العملية ، فإن النظرية النقدية منذ جونسون قد سارت فى الاتجاه المضاد . والفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون يؤكد أنّ « الفن يهدف دائما إلى ما هو فردى ... وما يتغنى به الشاعر هو حالة معينة تعبر عن حالته ، حالته هو وحده ، ولن تعود تكرر إطلاقا »^(٥٠) . ويقول الفيلسوف الإيطالى كروتشه شيئا مماثلا بمصطلحات فلسفية أشدّ . ولم تكن هذه النظرة مجهولة فى القرن التاسع عشر ، وسوف نصف التيار نحو ما هو جزئى عند جوزيف وورتن^(٥١)

(٤٨) المصدر السابق ، الجزء الأول (بتلر) ص ٢١٢ - ٢١٤ : الجزء الأول (كولى) ، ص ٤٦ : والى : ص

١٥٨ - ١٥٩

(٤٩) المصدر السابق ، الجزء الثالث (جراى) ص ٤٤١

(٥٠) « الضحك » ، (باريس ، ١٩٥٠) ص ١٢٣ - ١٢٤

(٥١) جوزيف وورتن (١٧٢٢ - ١٧٨٠) ناقد إنجليزى وهو شاعر أيضا ، ثار ضد القواعد النقدية عند الشاعر الكسنديوب ودعا إلى حب الطبيعة والمناظر الطبيعية . أشرف على إصدار طبعة لأعمال فرجيل . عرف أساسا ببحثه « مقال عن عبقرية بوب وكتابات » (١٧٥٦ ، ١٧٨٢) وهو صديق لكتور جونسون وعضو منقاداه الأدبى . (المترجم) .

وجورج كمبل (٥٢) وآخرين (٥٣) ، إن أحكام جونسون سوف تدهشنا : إننا نميل إلى الاعتقاد بأنها أسمى مديح لشكسبير ، لأنه يصيغ شخوصه بصبغة فردية بعناية ، وقد يتفق مع الفيلسوف الفرنسي المعاصر برجسون في « أنه لا يوجد شيء أكثر تفرداً من شخصية هاملت » (٥٤) .

ونظرة جونسون لها سلف مبجل جداً في علم جمال الأفلاطونية الجديدة . وكانت هذه النظرة شائعة في الفنون الجميلة إبان القرنين السابع عشر والثامن عشر عند بالوري (٥٥) ، وقصيدة دي فرسنوى ، ترجمها دريدن (٥٦) ، وعند شافتسبري وهي موجودة بشكل بارز عند رينولدز (٥٧) في كتابه « مقالات » ، وهو كتاب جرى الشك فيه خطأ على أن جونسون نفسه هو الذي كتبه . ويبدو أن هذه النظرة ظلت حتى اليوم أساساً في نظريات تدافع عن النحت التجريدي ، وهي تحتوى - بالتأكيد - على جرثومة من الحقيقة :

(٥٢) جورج كمبل (١٧١٩ - ١٧٩٦) : لاهوتى أسكتلندي ، أستاذ علم اللاهوت بين ١٧٧١ و ١٧٩٢ ، مؤلف « رسالة أكاديمية عن المعجزات » (١٧٦٢) و « فلسفة البلاغة » (١٧٧١) . (المترجم) .

(٥٣) انظر ص ١١٢ - ١١٤ .

(٥٤) « الضحك » ، ص ١٢٤ .

(٥٥) جيوفاني بالوري (حوالي ١٦١٥ - ١٦٩٦) . مؤرخ فني إيطالي . (المترجم) .

(٥٦) يقتبس جونسون من قصيدة « دي فرسنوى » لدريدن في « القاموس » على نحو متكرر أكثر من أي عمل شعري آخر لدريدن . قارن : و . ك . ويمست « سمويل جونسون وقصيدة (دي فرسنوى) لدريدن » مجلة أس . ب . العدد ٤٨ (١٩٥١) ص ٣٦ - ٣٩ .

(٥٧) جوشوا رينولدز (١٧٢٣ - ١٧٩٢) . فنان مصور إنجليزي يرسم الشخصيات ، واقترح عام ١٧٦٤ إنشاء متنتى أدبيا انضم إليه دكتور جونسون وهو أول رئيس للأكاديمية الملكية (١٧٦٨) . (المترجم) .

يجب أن يكون الفن كله - بشكل ما - عاما ؛ لكي لا يكون مما لا يمكن استيعابه أو عدم الاهتمام به بالكامل . والطبيعة الخالصة للغة هي أن تعمل من خلال التعميمات . وكان دكتور جونسون يدفع التعميم حتى أقصاه ، على حين أننا ميالون إلى التأكيد على العكس . وعلى أى حال ، يبدو أنه يقرّ بالفعل بقيمة ماهو جزئى بالنسبة للأماكن ، وهو يظهر بالفعل - على وجه اليقين - اهتماما انفعاليا بما يمكن أن نسميه اليوم « التفصيل المحلى » للشعر . وقد أدان أعمال نيقولاس رو (٥٨) ؛ لأنها لاتظهر أى بحث عميق فى الطبيعة ، وأى تشتتات دقيقة للصفات الأسرية أو عرضا طيبا للانفعال فى تقديمها ؛ فكلّ شئ عام وغير محدد (٥٩) . وقد اشتكى من الشناء العام المُسبغ دون تمييز والوارد فى القبريات ، وقد هاجم مرة مشكلة الاحتفاء الشديد بالتفصيل . أما شكسبير « فبدل أن يصف بإسهاب أفكاره فى العموميات ، والتعبير عن الحوادث بالتطابق الشعرى ، يربط كثيرا الظروف غير الضرورية بتصميمه الأساسى ، لا لسبب سوى أنه حدث أن وجدها مقترنة » (٦٠) .

وعلى أى حال فإنّ نقد جونسون لم يهزم بالنظريات المتصارعة الخاصة بالواقعية والنزعة الأخلاقية وما يُسمى - هنا - النزعة التجريدية . وما لاشك فيه أن الخيوط الملائمة متوافقة فى عقله . وعندما يقول : « لاشئ يمكن أن يسر

(٥٨) نيقولاس رو (١٦٧٤ - ١٧١٨) : شاعر وكاتب درامى إنجليزى كتب ثمانى تمثيلات بين ١٧٠٠ و ١٧١٥ .

منها « زوجة الأب الطموحة » (١٧٠٠) وهو أول ناشر حديث لأعمال شكسبير (المترجم) .

(٥٩) حياة الشعراء ، الجزء الثانى ، ص ٧٦ .

(٦٠) اقتراحات لطبع الأعمال الدرامية لوليم شكسبير (١٧٥٦) ، ص ٤ .

الكثرين ، ويسر بشكل متصل ، بل الموجود هو العروض الحققة للطبيعة العامة « (٦١) ؛ فإن تعبير «العروض الحققة» يعنى كل ما هو صادق وما هو أخلاقى . والخيوط الثلاثة التى جرى تحليلها هنا إنما يحافظ على توازنها ، وهى مؤكدة^١ حسب النص ، وتتغير من جراء تحولات . وظاهر - بدون وعى واضح - أن هذه المعايير تفضى إلى نتائج مختلفة تماماً عن طبيعة الفن وقيمة الأعمال الفنية الجزئية . ولقد كتب جونسون تحليلات قيمة عن مسائل نقدية عديدة من نقطة من نقاط وجهة النظر هذه ، أو من عدة نقاط ، واتسمت بتقدير إيجابى للكيان الكلى للأدب المتاح له فى حدود ذوقه .

والأكثر أهمية من الناحية التاريخية هو هجوم جونسون على القواعد، فهو يتبع جزئياً الخط المعتاد للإدراك بأن العبقرية هى فوق القواعد ، وأن هناك دائماً استجابة مفتوحة من النقد للطبيعة « (٦٢) ، لكن هذا لا يعنى سوى ترك المسألة ، وهو يدرك على نحو أكثر تكراراً وأكثر تماسكاً . إن هدف النقد هو « تأسيس المبادئ : تحسين الرأى وتحويله إلى معرفة » (٦٣) ، واكتشاف « مبادئ الحكم على أساس حقيقة لا تتغير، وتكون بديهية » (٦٤) ، واستخدام القواعد « كوسائل للرؤية العقلية » (٦٥) ، ويجب أن نميز هذه المبادئ الرئيسية عن الوصفات المحلية المتعسفة : « إن الوصفات العرضية للنزعة السلطوية عندما

(٦١) تصنيف : رالى ، ص ١١ .

(٦٢) المصدر السابق ص ١٦ .

(٦٣) رامليلر ، العدد ٩٢ ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ١٢٩ .

(٦٤) المصدر السابق ، العدد ٢٠٨ ، المؤلفات ، الجزء الرابع ، ص ٢٩٦ .

(٦٥) المصدر السابق ، العدد ١٧٦ ، الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٢١٢ .

تكتسب وقارا وهيبة ، كثيرا ما تتعارض مع قوانين الطبيعة » (٦٦) . إن بعض قواعد النقد يجب أن تعد أساسية ، لا يمكن الاستغناء عنها ، وبعضها الآخر مفيد وملائم ، بعضها من إملاء العقل والضرورة ، وبعضها الآخر يفرضها فى الممارسة ماهو قديم استبدادى ، بعضها يؤيدها على نحو لا يُقَدَّ تطابقها مع نظام الطبيعة وعمليات العقل ؛ وبعضها الآخر يتشكل بالصدفة أو يجرى تقنيه بضرب المثل ، ومن ثمّ يتعرض - بشكل دائم - للجدل والتغير (٦٧) . وهذه - فى حد ذاتها - فكرة واسعة الانتشار تماما تقبلها فولتير - ضمن آخرين - لكن الخط الفاصل بين الطبيعة والعادة ، والذي رسمه جونسون يتضمن نبذا لوحدتى الزمان والمكان الصارمتين ، كما يتضمن دفاعا عن الكوميديا التراجيدية . وفى الممارسة يعد هذا - بصفة خاصة - دفاعا عن شكسبير باعتباره كلاسيكيا إنجليزيا عظيما .

وجونسون ينقد وحدة المكان مع الإقرار بزيف الافتراض الكلاسيكى الجديد المعتاد عن الوهم :

« إن الاعتراض الذى ينشأ من استحالة تمضية الساعة الأولى فى الإسكندرية والساعة التالية فى روما ، فتفرض أنه عندما تبدأ التمثيلية فإن المتفرج يتخيل حقا نفسه فى الاسكندرية ويؤمن بأن توجهه إلى المسرح هو رحلة إلى مصر ، وأنه يعيش فى أيام أنطونيوكليوبترا . ومن المؤكد أنّ من يتخيل هذا قد يتخيل المزيد ... والحقيقة هى أن المشاهدين يكونون دائما فى أحاسيسهم ،

(٦٦) المصدر السابق ، العدد ١٥٦ ، الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٩٦ .

(٦٧) المصدر السابق .

ويعرفون من الفصل الأول حتى الفصل الأخير أن خشبة المسرح ليست إلا خشبة مسرح ، وأن الممثلين ليسوا سوى ممثلين ... فأين العيب في السماح لذلك المكان أن يمثل أثينا ثم صقلية ، حيث يعرف المرء دائما بأنه ليس صقلية ، وليس أثينا ، بل هو مسرح حديث ؟ « (٦٨) .

والجدل نفسه يصدق بالنسبة لوحدة الزمان ؛ فجونسون يسلم بأن « الاحتمال يقتضى زمان الحدث ، يجب أن يقتصر بشكل ما بزمان العرض ... ولكن لما كان سيحدث مرارا أن بعض الوهم يجب الاعتراف به ، فإننى لا أعرف أين يمكن تثبيت حدود الخيال » (٦٩) ، وخاصة أن فترة الاستراحة بين الفصول يمكن تخيلها ، طالما اعتقد المؤلف أن هذا ملائم . ومن ثم فلا شيء جوهري غير وحدة الحدث ، وفي هذه المجادلات يلتقط جونسون - على نحو صحيح - ما يسميه علماء الجمال المحدثون « المسافة الجمالية » .

ويدافع جونسون عن الكوميديا التراجيدية بحجج واقعية أساسا : « إن ارتباط الحوادث الهامة بالحوادث التافهة - حيث إنها ليست شائعة فحسب ، بل هى دائمة فى العالم - من المؤكد أنه يمكن السماح بها على خشبة المسرح التى لا تتظاهر إلا بأن تكون مرآة للحياة » (٧٠) . ويدافع جونسون - بصفة خاصة - عن خلط شكسبير التراجيديا بالكوميديا إلى حد إنكار الفروق بين الأجناس

(٦٨) رالى : ص ٢٦ - ٢٧

(٦٩) راميلز ، العدد ١٥٦ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٩٨

(٧٠) المصدر السابق .

الأديبة عنده : « إن مسرحيات شكسبير ليست بالمعنى الصارم والدقيق سواء التراجيديات أو الكوميديات ، بل هي تركيبات من نوع مميز ؛ وإن عرض الحالة الواقعية للطبيعة الدنيوية التي يتشاطر فيها الخير والشر ، الفرح والأسى ، يختلط بتنوع لامتناه من التناسب وأنماط عديدة من التركيبات ؛ ويعبر عن مسار العالم الذى فيه خسارة الفرد هي مكسب فرد آخر » (٧١) .

وعندما تفهم خطة شكسبير ، فإن معظم انتقادات رنمر وفولتير تتلاشى . إن مسرحية (هاملت) تفتتح دوغما ببناء بحارسين ؛ وإياجو فى مسرحية (عطيل) يجأر عند نافذة برابا نتيو ، بدون ثلم أو تجريح لخطة المسرحية ، وإن كان هذا فى إطار لا يمكن أن يطيقه بسهولة الجمهور الحديث ؛ وشخص بولونيوس ملائم ومفيد ؛ وحفارو القبور أنفسهم قد يحدث الاستماع إليهم بالتصفيق والاستحسان (٧٢) . ويتقبل جونسون شخص فينوس السيناتور المهرج فى مسرحية (كوريولانوس) ، ويدافع عن تقديم الملك كلوديوس - وهو ملك - على هيئة سكير فى مسرحية (هاملت) . إن شكسبير « دائما ما يجعل الطبيعة تتسيد على الحدث » :

« إن قصته تقتضى الرومان أو الملوك ، لكنه لا يفكر إلا فى الناس . إنه عرف أن روما مثل كل مدينة أخرى بها أناس من كل النزعات ؛ ولما كان يريد مهرجا ، فإنه يتوجه إلى مجلس الشيوخ ، فمجلس الشيوخ هذا هو بالتأكيد الذى سيقدر عليه . لقد كان ميالا إلى إظهار مُرابٍ وقاتل لا بشكل كريبه فحسب ، بل بشكل خسيس أيضا : لهذا أضاف السكر لصفاته الأخرى ،

(٧١) رالى ، ص ١٥

(٧٢) المصدر السابق ، ص ١٨

وهو يعرف أن الملوك تحب النيذ مثل الناس الآخرين ، وأن النيذ يمارس قواه الطبيعية على الملوك ... إن الشاعر يغض النظر عن الفرق العرضي للقطر من الأقطار والظروف ، بمثل ما يهمل الفنان الذى يرتاح للشخص الذى رسمه الزى الذى يرتديه « (٧٣) . إن الإنسان ليرى فى هذا المثل أن « الطبيعة » لاتعنى مجرد الإنسان الطبيعى ، بل الناس المزودين بالكامل بخواص شخصية ، والذين قد لا يراعى تشخيصهم - على أى حال - لياقة المكانة أو الدقة التاريخية .

وبينما نجد أن جونسون متحرر فى مسألة اللياقة فى التشخيص ، فإنه يتمسك - بشدة - بالآراء الكلاسيكية الجديدة عن اللياقة فى اللغة . وتميل نظريته وتطبيقه بالنسبة للأسلوب إلى السير فى اتجاه المجرد والفخيم والزخرفى . وهو فى مجلة « أدفنشر » العدد ١١٥ ، يميز الأسلوب السهل « الواضح ، الصافى ، العصبى والمعبر » الذى يستخدم فى مناقشة العلم والعرض ، لكنه يقول : إذا كانت « الموضوعات محتملة ومغرية ، فإن على الكاتب أن يزينها بإضافة عمارة من التألق والتخيل ، وإظهار ألوان تنسيق الكلام المتنوع مع التدفق الموسيقى المعدل المخفف » . ويقول فى موضع آخر : « يجب صقل الحصة بعناية ، والتى يكون الأمل فيها أن يجرى تقديرها على أنها ماسة ؛ ويجب على نحو مؤكد إعمال الفكر فى الكلمات عندما يكون المقصود بها أن ترمز للأشياء » (٧٤) .

(٧٣) المصدر السابق ، ص ١٥ .

(٧٤) مجلة « أدفنشر » العدد ١١٥ : الأعمال ، الجزء ١١ ، ص ٥٢٠ واملر ، العدد ١٥٢ : الأعمال ،

الجزء الرابع ، ص ٧٤ .

ومع هذا فإن جونسون فى انتقاداته لشكسبير والكتاب الآخرين لا يقف على نحو صارم جدا فى صف مثال تنسيق الألفاظ بشكل رائع . وينال شكسبير ثناء بصفة خاصة بسبب حوار الكوميدي الذى يبدو لجونسون أنه « أسلوب لا يمكن أن يصبح إطلاقا عتيقا مهجورا ، إنه محادثة فوق الفظاظه وتحت الصفاء حيث تستقر الملاءمة » (٧٥) . ويلقى شكسبير مرات عديدة تنديداً بسبب الأبهة غير اللائقة فى تنسيق الألفاظ ، وإن هذا التنديد ليس بسبب « تورمه » (٧٦) فحسب ، بل بسبب الكلام الطنان أيضا . وتستثير قصائد جراى الكراهية عند جونسون من جهة بسبب « الفخامة المرفهة » لتنسيق الألفاظ فيها (٧٧) . وقد ندهش - فى ضوء تشابه عام بين أسلوب جونسون الخاص وبين أسلوب جرمى تيلور (٧٨) أوسير توماس براون (٧٩) - أن نرى كيف هاجم بحدة أسلوب براون على أنه أسلوب « سقيم ، متحذلق ، غامض ، خشن ، فظ » (٨٠) . وكثير من هذا يمكن أن تفسره النظريات البلاغية التقليدية عن مستويات الأسلوب ، واهتمام جونسون الخاص بتثييت اللغة الإنجليزية وتنقيتها . ولقد كرّس جونسون سنوات

(٧٥) رالى ، ص ٢٠ .

(٧٦) المصدر السابق ، ص ٢٢ .

(٧٧) حياة الشعراء ، الجزء الثالث (جراى) ص ٤٣٧ .

(٧٨) جرمى تيلور (١٦١٢ - ١٦٦٧) : أسقف ومؤلف إنجليزى من مؤلفاته « حرية الومض » (١٦٤٦) و « الحياة المقدسة » (١٦٥٠) و « الموت المقدس » (١٦٥١) وآخر كتبه « دعوة للعزل عن البابوية » (١٦٦٤) .
(المترجم)

(٧٩) توماس براون (١٦٠٥ - ١٦٨٢) : طبيب إنجليزى عرف بأسلوبه الثرى الفنى وبلاغته . له « الأخلاق المسيحية » الذى نشر بعد وفاته عام ١٧١٦ ، وجرر طبعته فيما بعد دكتور جونسون عام ١٧٥٦ (المترجم) .

من حياته لكتابه « القاموس » الذى لا يعد مجرد ثروات وصفية
 للغة الإنجليزية ، بل هو عمل يستهدف التوصية بالاستخدام الحسن للكلمات
 ونقدها . وهو يضم كلمات مثل « العويص » والكلمات التى يطرحها تستبعد
 كلمات أخرى عديدة باعتبارها قديمة ، أو عامية ، أو يدرجها مع ملاحظات
 تقرر أنها « منحطة » غير ملائمة ، فاسدة ، همجية ، غير معتمدة ،
 أو ينقصها الأصل . (وكلمة « شراب مُسكر » - على سبيل المثال - هى من
 مرتبة أدنى من الكلمة العربية « شربات ») ، وهكذا نندش - فى الأغلب -
 أن جونسون لا يجب تنسيق الألفاظ « المنحطة » فى سياق تراجيدى ،
 ويخصص عدداً كاملاً من « رامبلر » (العدد ١٦٨) لمناقشة حديث ماكبث
 (الفصل الأول ، المنظر الخامس ، ص ٥١ وما بعدها) :

« تعال أيها الليل الكثيف !

وتحجب فى دخان الجحيم القائم

حتى لا يتبين سكينى القاطع الجرح الذى يحدثه ،

ولا يختلس النظر من خلال ملاءة الظلام ،

ليصيح : توقف ، توقف ! »

إن كلمة « القائم » يجرى نقدها على أنها فى الأصل « ونادراً ما تسمع الآن إلا
 فى الأسطبل » و « السكين » هى « اسم آلة يستخدمها القصابون والطباخون
 بأدنى استخدامات منحطة » ، فمن هو ذلك الذى لا يشعر - إنطلاقاً من عادة
 ربط السكين بالمهمات الخسيسة - بالمقت بدلاً من الرعب ؟ « ولايكاد » يختبر
 جونسون دعابته « عندما يتناول الكلمتين التعيستين » يختلس »

و « ملاءة » . وهناك تنديدات فى مواضع أخرى بشأن « البربرية المدرسة » فى كتاب سبنسر « تقويم شفيردس » (٨١) ، وتنسيق الألفاظ الوضعية ، والذى يستخدمه الملوك فى مسرحية « هنرى الخامس » أو « ريتشارد الثانى » . ولكن- بصفة عامة- نجد أن آراء جونسون فى تنسيق الألفاظ معتدلة ، وتتلرج بعناية وفق الجنس الأدبى والسياق . وهو يندد بالمصطلحات الفنية المستمدة من الإبحار فى قصيدة « أتوس ميرابليس » (٨٢) للشاعر دريدن ؛ لأن « كل المصطلحات الملائمة للفن يجب أن تغوص فى التعبيرات العامة ، لأن الشعر مفروض فيه أن يحدث لغة كلية » (٨٣) ، ورغم أنه يعترض دائما على النزعة الغالية الفرنسية (٨٤) ، فإنه على وعى حساس بأن « كل مؤلف لا يكتب لكل قارئ » (٨٥) ، ولقد دافع عن الكلمات الصعبة فى سياقها الحق ، ولكنه - وهو فى هذا يشبه عصره بصفة عامة - لا يستسيغ بالمرّة الثورية والالتباسات . وتحتوى تراجيديا « سامسون أجونيستس » للتون أمثلة على « كل الوضاعة التى لاتستحق أدنى دفاع ، والتى تنجم من مجرد المجازات اللفظية الظرفية » (٨٦) .

(٨٠) الأعمال ، الجزء التاسع ، ص ٣١٣ .

(٨١) رامبلر العدد ٣٧ ، الأعمال ، الجزء الثانى ، ص ٢٤١ .

(٨٢) كُتبت هذه القصيدة عام ١٦٦٧ ، وهى تتضمن وصف قتال بحرى ضد الهولنديين وحريق لندن عام ١٦٦٦ (المترجم) .

(٨٣) حياة الشعراء الجزء الأول (دريدن) ص ٤٣٣ .

(٨٤) حركة فى فرنسا تدعو إلى حقوق الكنيسة الكاثوليكية الرومانية الفرنسية والملكية ضد التدخل البابوى . وقد بدأت فى القرن الثالث عشر ، ووصلت أوجها فى عام ١٦٨٢ (المترجم) .

(٨٥) أدلر ، العدد ٧٠ ، الأعمال ، الجزء الخامس ، ص ٢٧٩ .

ومحاكات شكسبير لا يمكن تبريرها . « إن المماحكة بالنسبة إليه كانت كليوباترا التي لا يمكن مقاومتها ، والتي فقد العالم من أجلها ، وهو راضٍ عن هذا الفقد » (٨٧) . وبالرغم من أن جونسون امتدح أسلوب شكسبير وخاصة كوميدياته ، فإنه يستطيع - في مواضع أخرى - أن يُعمّم بإفراط ، بحيث يتحدث عنه على أنه « غير نحوي ، مثير للحيرة ، وغامض » ، بل إن ليقول عن شكسبير إنه « قد أفسد اللغة بكل نوع من أنواع الإفساد » (٨٨) . ولقد حكم جونسون على تنسيق الألفاظ والأسلوب الماضيين بمثل عصره هو .

ووجهة نظره تجاه قرض الشعر مختلفة إلى حد ما . فجونسون -حتى أكثر مما كان بالنسبة لموضوع نظم الألفاظ - كان مقتنعاً بأن عصره قد حقق أوج الكمال . إن قرض الشعر الإنجليزي « علم » يستبعد « كل المثالب » ، ويتوجه إلى « الانتظام » (٨٩) . وهكذا فإنه إذا تأسس لا يستطيع أن يتغير ، ولا يجب أن يتغير . وبعد الشاعر ألكسندربوب « ستكون محاولة المزيد من التحسن في قرض الشعر مسألة خطيرة » . وهناك مقال كامل في « رامبلر » (العدد ٨٦) مخصص للفرقة بين المقياس « الخالص » و « المختلط » في البيت الملحمي الخماسي التفعيلات . وجونسون يقصد بتعبيره « الخالص » الأبيات التي تحقق النماذج الوزنية بالضبط . وهو لا يعترف - إلا متذمراً - بضرورة المقاييس « المختلطة » ؛ أي وحدة الوزن ، تلك التي تسمح « بالإبدال » خاصة في وحدة

(٨٦) رامبلر ، العدد ١٤٠ الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ٤٣٩ .

(٨٧) رالي ، ص ٢٤ .

(٨٨) المصدر السابق ، ص ٤١ .

الوزن الأولى . وهو لا يذكر إمكانية استخدام مقاطع غير منبورة أكثر من مقطعين فى وحدة وزنية واحدة . وهو يستهجن نظام الأبيات الثلاثية الموحدة القافية والأوزان الإسكندرية ، وإن كان يقر بها للضرورة . ولا بد أن أذن دكتور جونسون لم تتغم مبكرا إلا للدوييت الملحمى . وواضح أنه كان قادرا - بالنسبة لدقائق هذا النوع واختلافاته - على تصورهما ووصفها . لكن كانت لديه مصاعب كبيرة ؛ حتى بالنسبة للشعر المرسل ، وهو وزن كان مجازا فى أعين السابقين على شكسبير وملتون . وهو فى مناقشته لحجج ملتون ضد القافية يقر بأنه يرى وجود اختلاف قوى بين اللغات الإنجليزية والكلاسيكية ، التى تستطيع أن تنظم بدون قافية : « إن موسيقى البيت الملحمى الإنجليزية تطرق الأذن بخفوت ، حتى إنها تُفقد بسهولة ، مالم تتآزر مع مقاطع كل بيت ؛ وهذا التآزر لا يمكن الحصول عليه إلا بالحفاظ على كل نظم غير مختلط بشيء آخر كنسق يميز للأصوات ؛ وهذا التمايز نحصل عليه ، ونحفظ ببراعة القافية » (٩٠) ، إن الشعر المرسل إذا ماترك لتفعيلاته ليس له إلا تأثير بسيط ، سواء على الأذن أو عمل العقل : فيصعب أن يعزّز نفسه بدون الصيغ البلاغية الجريئة والصور الباهرة » (٩١) . وهكذا جرى الاعتراف بملتون الجليل : وكذلك « أفكار ليلية » (٩٢) ليونج ، و « مباهج التخيل » (٩٣) لأكنسيد (٩٤) ، ولكن معظم

(٨٩) حياة الشعراء ، الجزء الأول (دوين) ص ٤٦٨ .

(٩٠) المصدر السابق (ملتون) ، ص ١٩٢ .

(٩١) المصدر السابق (وسكون) ، ص ٢٢٧ .

(٩٢) قصيدة كتبها الشاعر الإنجليزي يونج بين ١٧٤٢ و ١٧٤٥ ، وعنوانها بالكامل : « الشكوى أو أفكار ليلية عن

الحياة والموت والظلم » ، وهى قصيدة تعليمية فى حوالى ١٠ آلاف بيت من الشعر المرسل (المترجم) .

(٩٣) قصيدة تعليمية كتبها الشاعر الإنجليزي أكنسيد عام ١٧٤٤ ، وصدرت كاملة عام ١٧٥٧ (المترجم) .

الشعر المرسل المعاصر آنذاك ، وخاصة فى الموضوعات التعليمية أو الهزلية الماضية استثار استنكار جونسون : « ولكن الشعر المرسل » هو مايكفى ؛ لكى يجرى التنديد بقصيدة لديفيد ماليت (٩٥) .

بل لقد كان جونسون أكثر عداء ، وغير قادر- بكل بساطة- على قراءة وحدة الوزن الغنائية ذات التعقيد والتنوع الأكبر . ولقد كره « الجنون المفتون بطريقة بندار فى الشعر » (٩٦) عند كولى . وهو يلاحظ أن « اللذة الكبرى للنظم الشعرى تصدر عن وحدة الوزن المجهولة للأبيات والنظم الموحد للمقاطع » (٩٧)، وقصائد دريدن ، و « قصائد فى عيد القديسة سسيليا » (٩٨) لبوب ، هى بالمثل يقال « إنها تريد التكوين الجوهري للتركيبات الوزنية والتردد المقرر للتفاعيل المستقرة » (٩٩) ، وبطبيعة الحال فإن الأكثر شهرة هو قيوده المفروضة على قصائد ملتون القاصرة ؛ حتى إن أغنيات مسرحية « كوموس » (١٠٠) « ليست

(٩٤) مارك لكتسيد (١٧٢٠ - ١٧٧٠) : شاعر إنجليزى له عدد من القصائد المطولة والقصائد القصيرة . (المترجم) .

(٩٥) ديفيد ماليت (حوالى ١٧٠٥ - ١٧٦٥) : شاعر إنجليزى درس فى جامعة ألبيره ، واشتغل مربيًا فى لندن عام ١٧٢٣ . واسمه الأسمى مالوخ . وانضم إلى الدائرة المحيطة بالشاعر ألكسندريوب (المترجم) .

(٩٦) القصائد البندارية نسبة للشاعر بندار، وأول من حاول محاكاة الشاعر الإنجليزى إبراهيم كولى، وظل هذا النمط حتى عصر جرائ، وخاصة قصيدة « تقدم الشعر » وهى مكونة من ثلاثة مقاطع، والثالث يختلف فى الوزن عن المقطعين الأولين (المترجم) .

(٩٧) المصدر السابق ، الجزء الأول (كولى) ص ٤٧ .

(٩٨) شهيدة رومانية فى القرن الثانى أو الثالث يقال إن جثمانها لم يثلف عندما أعيد إصلاح الكنيسة التى دفنت فيها عام ١٥٩٦ ، وهى راعية الموسيقى الكنسية . ويحتفل بعيدها يوم ٢٢ نوفمبر (المترجم) .

(٩٩) المصدر السابق ، الجزء الثالث (بوب) ، ص ٢٢٧ .

(١٠٠) مسرحية من المسرحيات المقنعة ، وهى تتألف من شخصيات متحركة تشترك فى موكب رمزى وتتشد الأغاني . وقد كتبها ملتون ومثلت عام ١٦٣٤ ، وهذا الاسم هو لإله وثنى اخترعه ملتون باعتباره ابن باخوس إله الخمر . (المترجم)

موسيقية بشكل كبير فى تفعيلاتها « وقصيدة « ليسيداس » لملتون مكتوبة « بتفعيلات غير ملائمة » (١٠١) . وهكذا نجد أن أكبر مدح هو الذى كاله جونسون لاكسندر بوب . وإذا نحن استطعنا أن نصدق بوزول (١٠٢) ، فإن جونسون قال : « إنه قد تنقضى ألف سنة قبل أن يظهر رجل آخر لديه قدرة على النظم مكافئة لقدرة بوب » (١٠٣) .

وهكذا نجد أن جونسون مغروس بشدة ، بل ومنحصر فى ذوق عصره . ويصعب أن يبدو أنه قد تأثر بموضوعين دالين متكررين فى نقد القرن الثامن عشر : علم الجمال والتزعة العالمية .

ولا يكاد يوجد أى بحث للجمال عند جونسون ، والبحث الوارد فى العدد ٩٢ من « رامبلر » (١٧٥١) يبدو أنه ينتهى إلى نتائج نسبية . فالجمال هو « مجرد شئ نسبى ومقارن » ويبدو أن جونسون يرى أنه « موضوع صغير بالنسبة لأبحاث العقل » ، لكنه يستبعد حيثلذ- هذا الاستسلام للشك بالاستجابة لحكم العصور ، أى الحسن المشترك للإنسانية . والاستمرارية الممتدة بسمعة بعض الكتابات المعنية « تبرهن على أن هذه الكتابات ملائمة للمكاتبنا وملائمة للطبيعة » . وهو يعلن إمكانية « رد بعض مجالات الأدب إلى هيمنة العلم » ، ويدخل فى مناقشة علاقة الصوت بالمعنى فى النظم الشعرى . والجمال فى الأدب يبدو لجونسون أنه قاصر- إلى حد كبير-

(١٠١) المصدر السابق ، الجزء الأول (ملتون) ، ص ١٦٩ ، ص ١٦٣ .

(١٠٢) جيمز بونيل (١٧٤٠ - ١٧٩٥) : مؤلف إنجليزى تعرف على جونسون فى لندن عام ١٧٦٣ ، وهو عضو منتداه الألبى فى ١٧٧٣ ، وله « حياة صمويل جونسون » (١٧٩١) . (المترجم) .

(١٠٣) بونيل ، الجزء الرابع ، ص ٤٦ .

على جمال اللغة ، وقرض الشعر ، وجهورة الصوت ، والتردد المنتظم للون . وواضح أنه وقع تحت تأثير صديقه إدموند بيرك (١٠٤) فى كتابه « بحث فى أصل أفكارنا عن الجليل والجميل » (١٧٥٦) ، ولهذا فهو بين الحين والحين يميز بين الجميل والجليل ، بين الانتباه للانتباه للتضيق . وهو يبرز خصائص ملتون فى إطار الجليل أو « الشموخ العملاق » (١٠٥) والجلال هى صفة عامة وسائدة فى هذه القصيدة { الفردوس المفقود للمتون } ؛ والجلال يتعدّل بتنوع ، فيكون أحيانا ، « وصفاً وأحيانا مثيراً للجدل » (١٠٦) .

وعلى أى حال يقاوم جونسون نزوع علم الجمال السائد الذى لقيناه عند ديدرو - إلى التوحيد بين الجليل والمثير للشجن . إن قصيدة « الفردوس المفقود » حافلة بالجلال ، ولكن لا توجد سوى فرصة واهية يتبدى فيها الشجن ، وذلك لأن العواطف لا تتحرك إلا فى مناسبة واحدة . وفيها ينسجم الجليل مع « رغبة فى الشغف الإنسانى » (١٠٧) . ومن جهة أخرى فإنّ شكسبير مثير للشجن ، وهو يحرك العواطف ، ويقهر القلب . وجونسون يفضل المثير ، بل وحتى المسيل للدموع على العظمة . وهو يستطيع بل ويمدح بالفعل

(١٠٤) إدموند بيرك (١٧٢٩ - ١٧٩٧) : مفكر وسياسى بريطانى اهتم بقضايا الأدب والفن وخاصة بالنسبة للجميل والجليل (المترجم) .

(١٠٥) حياة الشعراء ، الجزء الأول (ملتون) ص ١٧٧ .

(١٠٦) المصدر السابق ، ص ١٨٠ .

(١٠٧) المصدر السابق ، ص ١٨٢ .

« تراجيديا جين شور » (١٠٨) لرو (١٠٩) ، « فهي تتألف أساسا من » مناظر عائلية ومحن خاصة ، « وهي تستحوذ على القلب : « يجرى الغفران للزوجة ؛ لأنها تندم ، وينال الزوج التكريم ؛ لأنه يعفو ، ولهذا فإن هذه التراجيديا هي من تلك التراجيديا التي لاتزال نرحب بها على خشبة المسرح » (١١٠) . وعند جونسون نأمة من النزعة العاطفية في القرن الثامن عشر تبدى في تذوقاته الأدبية ، وهي حاضرة باستمرار في مؤلفه الخاص « صلوات وتأملات » وفي رسائله إلى زوجته والأنسة بوثباي .

ويتنقد جونسون الشعراء الميتافيزيقيين (١١١) من جهة ؛ لأنهم يخيون توقعات الإشباع الانفعالي : « لم يكونوا ناجحين في عرض الشعار أو استشارتها » وهم لا يعبأون بأنسة الشعور الذي يمكننا من تصور آلام ولذة العقول واستشارتها : إنهم لم يبحثوا إطلاقا ما الذي يجب أن يقولوه في ظرف ما أو يفعلوه ، بل كانوا بالأحرى يكتبون على أنهم ملاحظون للطبيعة الإنسانية لامشاركون فيها ؛ وكائنات تتطلع للخير والشر ، وهم جامدو الشعور ، وفي

(١٠٨) هي الكوميديا الوحيدة التي كتبها الشاعر والكاتب المسرحي نيقولاس رو عام ١٧١٤ ، وجين شور في الواقع كانت عشيقة الملك إدوارد الرابع ، وكان لجمالها تأثير بالغ عليه . وقد اتهمها الملك ريتشارد الثالث بممارسة السحر وسجنها وماتت فقيرة حوالي عام ١٥٢٧ (المترجم) .

(١٠٩) نيقولاس رو (١٦٧٤ - ١٧١٨) : شاعر وكاتب مسرحي إنجليزي ألف ثمانى مسرحيات ما بين ١٧٠٠ و ١٧١٥ ، وله مسرحية « زوجة الأب الطموحة » (١٧٠٠) ، وقد توج شاعرا عام ١٧١٥ (المترجم) .

(١١٠) المصدر السابق ، الجزء الثانى (رو) ص ٦٩ - ٧٠ قارن قصة بكائه عندما ماتت جين شور ، « متنوعات جونسونية » ، الجزء الأول ، ص ٢٨٢ - ٢٨٤ .

(١١١) مصطلح طرحه دريدن ويتبناه جونسون لمجموعة من شعراء القرن السابع عشر (المترجم) .

وقت الفراغ « (١١٢) . وجونسون يكره مانسميه تجردا ساخرا ونقصا فى الشعور الموحد ، ورفض هؤلاء الشعراء الميتافيزيقيين الذين يسمحون للقارئ أن يتوحد عاطفيا مع المتكلم . إنه يشعر بكفاءاتهم وتحفظاتهم ، يشعر « بالتفاصيل المحلية » الغنية والمعقدة عندهم، على أنها معادية لمطالبه بالنسبة إلى التجريد والعاطفية معاً . و « التعميم العظيم » يمكن أن نجده عند الشاعر ملتون رغم أنه كان مقصرا فى النزعة الإنسانية . والتراجيديا العائلية وريتشاردسون والفقرات المثيرة للشجن عند شكسبير - كل هذه تشيع رغبة جونسون فى الشعور « المنسق » ، لكن الشعراء الميتافيزيقيين لم يكن عندهم جلال ، ولم يكونوا مثيرين ، وبطبيعة الحال لم يرقوا إلى المطالب الخاصة بنعومة قرض الشعر ، وجمال الصوت الذى أعجب به جونسون فى يوب . والشئ الطيب الوحيد الذى استطاع جونسون أن يجده فيهم هو شئ من الجهد العقلى والثقافة والبراعة .

وواضح أن جونسون لم يكن مهتماً بالتأملات السائدة الواسعة الانتشار عن استجابة القارئ وعن الذوق . لكنه أبدى بالفعل بعض المعرفة بالجدال الذى انخرط فيه أناس من أمثال بيرك وهيوم بشكل بارز . وهناك فقرة فى حياة كونجريف تضاهى بالضبط المناقشة الأسبق عن الجمال فى « رامبلر » . ويبدو أن جونسون يصادق على نسبية الذوق . وهو يشير إلى تفانى كونجريف، وهو يدافع عن « التاجر المزدوج » (١١٣) ، ويقول : « هذه التبريرات دائما بلاجدوى » ، « فمن الجدل لا يمكن إقامة حجة » ؛ « حقا يمكن للناس أن يقتنعوا ، لكنهم لا يمكن أن يستهجوا ضد إرادتهم » . وهذه حجة سبق لدريدن وفولتير أن

(١١٢) حياة الشعراء ، الجزء الأول (كولى) ص ٢٠ .

(١١٣) كومينيا كتبها المؤلف الإنجليزي كونجريف وقد قدمت على المسرح عام ١٦٩٤ (المترجم) .

استخدامها . ولكنه يكرر - حيثئذ - رأيه فيوازن هذا الاستسلام للنزعة النسبية بالاستجابة للحس المشترك الكلى وحكم الزمن : « بالرغم من أن الذوق مُستعصٍ ، فإنه متنوع للغاية ، وغالبا يسود الزمن عندما تفشل المجادلات » . وبالنسبة للأعمال الأدبية « لا يوجد اختبار آخر يمكن تطبيقه أفضل من امتداد ديمومة التقدير واستمراريته » (١١٤) . ومفهوم « القارئ العام » الشهير ، والذي أسئ فهمه كثيرا يمثل هذا الإحساس المشترك الكلى . إن « جونسون لم تفسده الإهواء الأدبية وأبعاد التهذبات الخاصة والنزعة القطعية في المعرفة ، وهو يقرر أخيرا كل المطالب الخاصة بإضفاء الجلال على الشعر » (١١٥) . والقارئ العام ليس بالتأكيد هو الإنسان المتوسط ، وليس الإنسان العام بأى معنى له صلة بالوضع الاجتماعى الوضع ، بل هو الإنسان الكلى بالمعنى الكلاسيكى الجديد ، الذى يضع مثل هذا الأمل فى اتساق الطبيعة الإنسانية . إن الناقد والباحث على هذا النحو ليسا مستبعدين (على نحو ماكان لدى فرجينيا وولف (١١٦) وهى تستخدم المصطلح) (١١٧) . بل إن الناقد لا يفسد إلا بالإهواء وبطبيعة تفكير الباحث فى النزعة القطعية . لكن جونسون لا يتابع هذه الثقة « بالقارئ العام » إلى نتائجها . إنه لا يحلل استجابة القارئ أو طبيعة الجمهور أو العمليات التى يؤسس بها المؤلف شهرته . ورغم أن التعويل على الأجيال القادمة قد يتضمن نزعة شكية بالنسبة لديمومة بصائر المرء وصدقه ، فإنه

(١١٤) المصدر السابق ، الجزء الثانى (كونجريف) ، ص ٢١٧ ؛ رالى ص ٩ .

(١١٥) القارئ العام (لندن ، ١٩٢٥) ص ١١ .

(١١٦) فرجينيا وولف (١٨٨٢ - ١٩٤١) روائية إنجليزية من مؤلفاتها « الفنار » (١٩٢٧) وه الأمواج « (١٩٢١) (المترجم) .

(١١٧) حياة الشعراء ، الجزء الثالث (بوب) ص ٢٤٧ .

نادرا ما يرق في تأكيدات الذاتية . وهناك فقرات تظهر شك جونسون في العقلانية المفرطة ، ولكن هناك نظرية « القارئ العام » ، وهي مجرد حيلة تلقى تقديرا عبر الزمن لتوحيد الناقد مع الجمهور ، وتوحيد صوته مع حكم العصور .

كما أن جونسون لم يُعَوَّل على سيكولوجية الفنان ؛ وهو يظهر بالفعل اهتماما بسيطا بالتأملات في العبقرية والتخيل . وليس الأمر راجعا إلى أنه لا يستخدم هذين المصطلحين على الإطلاق : فهو يقر دائما بضرورة العبقرية في الشاعر ، أى ضرورة أن تكون لديه بعض الموهبة الفطرية من الطبيعة . وهو في وصفه لعبقرية الكسندر بوب يعدد الصفات النموذجية : الابتكار ، التخيل ، الحكم (١١٨) . وهو يقول إن « الأكثر ثناء على العبقرية قائم في الابتكار الأصل » (١١٩) . وجونسون -وهو يتناول شكسبير- يثنى على الابتكار على أنه قوة الشاعر « الأولى والأكثر قيمة » . وهو يفهم الابتكار على أنه « ذلك الذى يكون قادرا على إنتاج سلسلة من الأحداث » ؛ حتى « تولد الشرارة الأولى لقصة جديدة : ومن ثم ينتج مجموعة من الشخص، ويصف الكل من خلال كارثة بشكل محبب » (١٢٠) . غير أن العبقرية « لا شأن لها بالمدلولات الرومانسية . إنها- بكل بساطة- (ألمعية) ، « إنها « عقل له قوى عامة متسقة ، ويحدث - عرضا - أن يسير فى اتجاه محدد » (١٢١) . وفى إحدى المناقشات

(١١٨) حياة الشعراء ، الجزء الثالث (بوب) ص ٢٤٧ .

(١١٩) المصدر السابق ، الجزء الأول (ملتون) ، ص ١٩٤ .

(١٢٠) الأعمال ، الجزء الثانى ، ص ١٤٦ - ١٤٧ .

(١٢١) حياة الشعراء ، الجزء الأول (كولى) ، ص ٢ .

يشتط جونسون لحد القول : إنه « لو كان إسحق نيوتن قد جرب نفسه فى الشعر لكان قد كتب قصيدة ملحمة جميلة جدا . وأستطيع أن أطبق هذا على القانون بسهولة ، وهى نفس سهولة التطبيق على الشعر التراجيدى » . وقد اعترض بورول قائلا : « لكنك ياسيدى قد طبقت أنت (بالفعل) على الشعر التراجيدى ، وليس على القانون » . فيرد جونسون قائلا : « لأننى ياسيدى ليس لدى مال لدراسة القانون . ياسيدى ، إن الإنسان الذى لديه القوة قد يمشى فى اتجاه الشرق ، بنفس الطريقة التى يمكنه بها أن يمشى فى اتجاه الغرب ، إذا ماحدث والتفت برأسه إلى تلك الناحية » (١٢٢) ، والتضمين الوارد الذهاب إلى أن أى إنسان يمكنه أن يكون شاعرا ؛ إذا أراد أن يكون على هذا النحو ، وأنه لا يوجد اختلاف بين مواهب الشعر أو القانون أو الرياضة - هذا التضمين لا يخلو جونسون ، نظرا لأنه يريد للشاعر أن يتمثل الإنسان بصفة عامة .

وهكذا لا يستطيع جونسون أن يظهر أى اهتمام بالنظرية الجديدة للتخيل الإبداعى . وعلى أى حال ، ليس الأمر عَرَضاً كافياً لعدم ثقته بالتخيل ؛ فيجعله يشير إلى ما قاله إملاك (١٢٣) فى « راسيلاس » (الفصل ٤٣) عن « السيطرة الخطرة للتخيل » أو العدد ٨٩ من « رامبلر » عن « ترف التخيل الذى كله عبث » . ويستعجن جونسون فيه أحلام اليقظة والتزعة الهروبية . وكما تُظهر فقرات أخرى فى « صلوات وتأملات » ببساطة « صورا حسية وأفكاراً مفككة » . ولقد فهم « التخيل » على أنه قوة تصور الأشياء الغائبة ، وهو الاستخدام الشائع فى القرن الثامن عشر : « إن التخيل ينتقى الأفكار من كنوز

(١٢٢) رحلة إلى هيرودس ، ص ١٥ (أغسطس ، ١٧٧٣) ، فى بوزيل الجزء الخامس ، ص ٣٥ .

(١٢٣) بطل من أبطال رواية « راسيلاس » لجونسون (الترجمة) .

التذكر ، ولا يقدم الجديد إلا بتركيبات متنوعة « (١٢٤) . ويتقبل جونسون في النصوص الأدبية الخالصة التخيل كجزء من عدة الشاعر . وهو يقول عن الكسندر بوب : « إن لديه التخيل الذي يضغط بقوة على عقل الكاتب ، ويمكنه من أن ينقل للقارئ الأشكال المختلفة للطبيعة وأحداث الحياة وطاقت العاطفة ، كما في « هلواز » و « غابة وندسور » و « الرسائل الإنجيلية الأخلاقية » . (١٢٥) . وضمّ « الرسائل الإنجيلية الأخلاقية » ، الذي يصعب أن نسميه « تخيلاً كافياً » لإظهار أن « التخيل » هنا مستخدم لمجرد قوة العرض . ويبدو أن مصطلح « الابتكار » يزداد قرباً من التخيل بالمعنى الحديث ، عندما يمتدح جونسون ابتكار الشاعر بوب في « اغتصاب القفل » (١٢٦) على أنه يظهر « سلاسل جديدة من الأحداث ومناظر جديدة للخيال » . ومن جهة أخرى يقرن « اغتصاب القفل » ببحثه « مقال عن النقد » (١٢٧) ، على أنه من الابتكار « به ترابط الزخارف والتصاوير الخارجية والجزيرة بموضوع معروف » (١٢٨) ، والابتكار هنا لا يزيد إلا قليلاً عن كونه قدرة على الابتداع والعبقرية لإيجاد زخارف بلاغية . وغالباً ما يعبر جونسون عن عدم ثقته بالتخيل « كملكة متحررة ومبهجة ، غير قابلة لتحديداتها ، وغير صبورة

(١٢٤) أدلر ، العدد ٤٤ ، الأعمال ، الجزء الخامس ، ص ١٧٥ .

(١٢٥) كلها من أعمال الشاعر عن الكسندر بوب ، والاسم الكامل للقصيد الأولى هو « من هلواز إلى أبلار » .
أما « غابة وندسور » فهي قصيدة رعوية كتبها عام ١٧١٢ (المترجم) .

(١٢٦) قصيدة للكسندر بوب نشرت عام ١٧١٢ ثم توسع فيها الشاعر ونشرت كاملة عام ١٧١٤ (المترجم) .

(١٢٧) قصيدة تعليمية من تأليف الكسندر بوب نشرت مجهولة المؤلف عام ١٧١١ ، ويتحدث عن قواعد النطق وقواعد النقد (المترجم) .

(١٢٨) حياة الشعراء ، الجزء الثالث (بوب) ، ص ٢٤٧

على كبح الجماح » (١٢٩) . وجونسون بحديثه عن « أفكار ليلية » (١٣٠) ليونج إنما يشير إلى « أعظم فورانات التخيل » ، « الانتشار المخيف للمشاعر وهجمات التخيل المنهمرة » (١٣١) وهو يستهجن « كاهن ويكفيلد » (١٣٢) لصديقه جولد سميث (١٣٣) على أنه « ليس فيها حياة حقيقية ، وليس بها إلا القليل النادر من الصنعة . إنها مجرد أداء تخيلي » (١٣٤) ، وهو ليس باللامتعاطف تماما مع ما هو عجيب في شكسبير ، لكنه لا يجعل من هذا موضوعا ، كما فعل الرومانسيون المتأخرون ، ومافعله جوزيف وورتن والسيدة مونتاجو حتى قبل الرومانسيين بوقت طويل . ويشئ جونسون على مسرحية « العاصفة » لشكسبير بسبب مافيهها من « ابتكار مطلق » . غير أن مسرحية شكسبير « حلم ليلة في منتصف الصيف » تعد في نظره « متوحشة وملبثة بالفانتازيا » . وهو عادة ما يقدم تبريرا تاريخيا للأعاجيب والمعجزات في الأعمال الفنية ؛ فالساحرات في « ماكبث » ، والجنيات في « حلم ليلة في منتصف الصيف » يظهر جونسون لها تبريرا على أنها خرافات معاصرة .

(١٢٩) رامبلر ، العدد ١٢٥ ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ٢٤٥ .

(١٣٠) قصيدة عنوانها « الشكوى أو أفكار ليلية عن الحياة والموت والخلود » للشاعر يونج كتبها بين ١٧٤٢ و ١٧٤٥ ، وتضم حوالى ١٠ آلاف بيت من الشعر المرسل . (المترجم) .

(١٣١) حياة الشعراء ، الجزء الثالث (يونج) ص ٢٩٥ .

(١٣٢) رواية من تأليف جولد سميث كُتبت في ١٧٦١ - ١٧٦٢ ولم تنشر إلا عام ١٧٦٦ (المترجم) .

(١٣٣) أولافر جولد سميث (١٧٣٠ - ١٧٧٤) . كاتب مسرحى كوميدي إيرلندي تعرف على دكتور جونسون عام ١٧٦١ ، وهو من مؤسسى المنتدى الأدبي (المترجم) .

(١٣٤) مدام داريلاي ، مذكرات ، ٢٣ أغسطس ١٧٧٨ ؛ بإشراف ديوسون ، الجزء الأول ، ص ٧٧ .

ويستحيل أن ننكر أن جونسون لا يحب الفن القائم على الفانتازيا أو يفهمه بشكل كبير مالم يتمكن من إعادة تفسيره كصورة للحقيقة . وإن قناعته المستقرة هي أن « العقل لا يستطيع أن يستند إلا إلى ثبات الحق » (١٣٥) .

وتتضح وجهة النظر نفسها في مناقشات جونسون للغة المجازية والتشبيه والاستعارة والرمزية . ويمكن لجونسون أن تكون له عقلية حرفية في نقد الاستعارات على نحو يبعث على الفكاهة . وهذا يقتضى منه تناسقا كاملا وتقدما عقلانيا . وعلى سبيل المثال ينتقد المقطع الأول من قصيدة « تقدم الشعر » (١٣٦) لجراى ؛ لأنه « يخلط بين صور الصوت المتشتر » و « المياة المتدفقة » (١٣٧) ، أو إظهار استيعاب مدهش للتعبير الاستعارى العادى عندما يعلّق على خاتمة « قصيدة عن قطرة » لجراى : « إذا كان مايتلألاً هو (ذهب) ما كانت القطرة اتجهت إلى الماء ؛ ولو كانت قد اتجهت إليه فأقل شيء هو أنها كانت ستغرق » (١٣٨) . وهو يستنكر صيغتين بالغتين لأديسون (١٣٩) ، بسبب الاستعارة المختلطة أو الناقصة ، أى التعسف المجازى (١٤٠) ، وجونسون معارض أيضا للصور البلاغية المستمدة من الفن لتصوير الطبيعة . إن « الخضرة المخملية

(١٣٥) التصدير : رالى ، ص ١١ .

(١٣٦) قصيدة ، كتبها جراى عام ١٧٥٤ ونشرت عام ١٧٥٧ (المترجم) .

(١٣٧) حياة الشعراء ، الجزء الثالث (جراى) ، ص ٤٣٦ .

(١٣٨) المصدر السابق ، ص ٤٣٤ .

(١٣٩) جوزيف أنيسون (١٦٧٢ - ١٧١٩) شاعر وكاتب درامى بريطانى أسلوبه النثرى بلا زخارف ، له

مسرحية « كاتون » (١٧١٣) . (المترجم) .

(١٤٠) المصدر السابق ، المجلد الثانى (أنيسون) ، ص ١٢٨ .

لإبدالها فيه شيء من انحراف . إن القبرية أو الاستعارة المستمدة من الطبيعة تمجد الفن ؛ والقبرية أو الاستعارة المستمدة من الفن تحط من شأن الطبيعة « (١٤١) . هذه نظرية بلاغية يبدو أنها قائمة على أساس نظرة لاهوتية عن دونية عمل الإنسان بالنسبة لعمل الله ، ولكن إذا ما طبقت بحق فسوف تنتج عملا قصيرا فيه الكثير من الثروة الاستعارية الموجودة في شعر اليوم وشعر عصر النهضة .

ويعُدُّ جونسون التشبيه زخرفة لاتفيد إلا باعتباره « تصويرا » أو تساميا بلاغيا « يمجّد من شأن الذات (١٤٢) . وهو يعرف الاستعارة في « القاموس » بأنها تشبيه « مصبوب في كلمة » . وأبيات دنهام الشهيرة للغاية التي تعبر عن الرغبة في أن يتدفق أسلوبه مثل نهر التايمز تلقى ثناء بسبب طريقة من شأنها أن تتجمع فيها جزئيات التشابه بوضوح والأجزاء المختلفة للجملة تتكيف بدقة ، لكنه يهاجمها على أساس أن « معظم الكلمات المتعارضة هكذا باصطناع يجري فهمها ببساطة بشيء من المقارنة من جهة ويشكل استعاري من جهة أخرى ؛ وإذا كانت هناك أى لغة لاتعبر عن العمليات العقلية بالصور المادية، فإنه لايمكن ترجمتها من تلك اللغة « (١٤٥) . هذا المطلب الغريب الخاص بإمكانية الترجمة إلى صورة مجازية ولغة مجردة عقلانية خالصة (وهو شيء يشبه « الخصائص »

(١٤١) المصدر السابق ، المجلد الثالث (جراي) ، ص ٤٣٦ ، أنظر أيضا تحت عنوان « اللسان النهمجي » في « القاموس » .

(١٤٢) حياة الشعراء ، المجلد الثالث ، (بوب) ، ص ٢٢٩ .

(١٤٣) المصدر السابق ، المجلد الأول (دنهام) ، ص ٧٨ .

عند لبيتز أو في المنطق الرمزي الحديث) يبدو أنه يذهب إلى أن اللغة ، حتى في الشعر ، يجب أن تعبر عن العمليات العقلية بدون صور مادية . ويريد جونسون أن يعبر عن الأسلوب لا عن التيار السائد ، وهو يعترض قائلاً: إن الصفات المرغوبة في الأسلوب يمكن ألا توجد حرفياً في النهر المتدفق ، رغم أنه يدرك أنها يمكن مضاهاتها به بأصالة (١٤٤) .

والتصور العقلاني نفسه يتضمن أكبر تحليل متطور قام به جونسون للاستعارات عند الشعراء الميتافيزيقيين بمصطلح « ميتافيزيقي » يرجع أصلاً إلى دريدن ، ولكن لم يصبح أمراً مقبولاً شائعاً إلا من خلال كتاب جونسون « حياة كولي » (١٧٨٠) ، وهذا يعني بالنسبة لجونسون أنه ليس « معنياً بالميتافيزيقا » ، ولكنه معنى « بالميتافيزيقي » ، معنى « بالطبيعة المفارقة » ، أو « باللاطبيعي » حقاً ، عكس « الطبيعي » بالمعنى الكلاسيكي الجديد لما هو كلى : « إنهم لا ينسخون الطبيعة ، ولا ينسخون الحياة ؛ إنهم لا يرسمون أشكال المادة ، ولا يعرضون عمليات العقل » (١٤٥) ، وإن الصورة المجازية أو الصورة « الفطنة » إنما يصفها جونسون على نحو جيد بأنها الاختلاف المتناغم : « تركيب من الصور المتنافرة ، أو اكتشاف تشابهات خفية في الأشياء التي تبدو غير متشابهة » ، وإن « أشد الأفكار تنافراً تترابط بالعنف معاً » ، « إن محاولاتهم دائماً هي محاولات تحليلية : إنهم يحطمون كل صورة إلى

(١٤٤) يمكننا أن نجد مناقشة مستفيضة لهذه الفقرة في أي . أ . ريتشاردز : « فلسفة البلاغة » (نيويورك ،

١٩٣٦) ص ١٢٠ - ١٢٣ .

(١٤٥) حياة الشعراء المجلد الأول (كولي) ص ١٩ .

شظايا » (١٤٦) . ولا يزال هذا تشخيصا طيبا ، والامتصاص البارع عند جونسون للمجازات الفطنة جدير بالقراءة ، ولكن لا يتضح فى هذا التحليل بكل جلاء السبب الذى يوجب بمقتضاه على الأفكار ألا « تندمج معا إلا بالعنف » ؛ وألا تندمج إلا مع ما هو مقصود بالتركيبات غير العنيفة ، وما هو السيء بالنسبة للشعر والتحليل وتحطيم الصور إلى شظايا . وجونسون فى مناقشته للتشبيه فى مواضع أخرى يبدو أنه يأخذ بالرأى المضاد . يقول : « إن التشبيه يمكن مقارنته بسطور تتقارب فى نقطة ، وتكون على نحو أفضل ، والسطور تتقارب من مسافة أكبر : وتمثيل لهذا هو الخطان المتوازيان اللذان يسيران معا دون أن يتقاربا ، ولا ينفصلان من بعيد إطلاقا ، ولا ينضممان إطلاقا (١٤٧) . ولكن ، واضح أنه حتى عندما يكون التشبيه مستمدا من أجزاء الكون الأكثر تباعدا وتضادا ، فإن الفحوى وحامل الفحوى يجب أن يظلا منفصلين تماما ، ولا « يندمجان معا بالعنف » مهما يكن معنى هذا « العنف » . والشعر التحليلي بالنسبة لجونسون سيئ ، لأنه لا يسمح بشعور متسق ووحدة النغمة ، وتشرذم الصور يقتضى انتباها شديدا ينتج عنه التباس مُشَتَّت وسخرية ، وهى أشياء يبدو أننا نحُبُّها اليوم . لقد اعتقد جونسون أن كولى هو دون شك « أفضل » الميتافيزيقيين (١٤٨) ، وأنه يتجاهل بالكلية صفاتهم الفعلية ، وكل هذا يظهر قوة تحاملاته العقلانية ضد أى شئ يبدو له ذا ذوق خاص ، موضحة أكثر منها تأكيدا للحقيقة الكلية . وهناك ذوق من أشد الأذواق خصوصية مما شهده العالم - وهو الكلاسيكية الجديدة المجردة - وقد ارتفع وضعه ليصبح المقياس الوحيد للفن والشعر .

(١٤٦) المصدر السابق ، ص ٢٠

(١٤٧) المصدر السابق ، المجلد الثانى (أنيسون) ، ص ١٢٠

(١٤٨) المصدر السابق ، المجلد الأول (كولى) ، ص ٢٥

وعدم استيعاب جونسون للطابع الميتافيزيقي الاستعارى للشعر ينير ويستتير بموقفه إزاء الشعر الدينى . ففى سياقات عديدة يستهجن جونسون الشعر الدينى . وهو فى مناقشاته لقصيدة « دافيديس » لكولى يظهر أنه يعتقد أن الشعر والصورة المجازية باعتبارهما « مبالغة » (للتاريخ المقدس) هما « شئ » تافه ، كله عبث : فكل إضافة لما هو كاف من قبل لأغراض الدين لا تبدو بلا جدوى فقط ، بل هى أيضا - بدرجة ما - ذنبية » (١٤٩) . وجونسون بحديثه عن القصائد المقدسة من تأليف وولر (١٥٠) يشرح مرة أخرى أن « الإخلاص الشعري لا يستطيع فى الغالب أن يبهج » . وهو يسمح بالدفاع عن عقائد الدين فى القصيدة التعليمية ، وإن جماليات الطبيعة يمكن الثناء عليها فى قصيدة وصفية . إن موضوع الوصف « ليس هو الله ، بل أعمال الله » . ولكن « التقوى التأملية » أو التفاعل بين الله والنفس الإنسانية لا يمكن أن يكون شاعريا . والإنسان مدعو إلى طلب الرحمة من خالقه ، وهو بمناشدته إظهار القيم المخلصة إنما يصل إلى حالة أعلى مما يستطيع الشعر أن يسبغه فى صياغته . ويمكن تفسير هذا على أنه يعنى أن الصلاة هى حالة أعلى من التأمل الشعري وأن الواحدة منهما إنما تستبعد الحالة الأخرى : « إن جوهر الشعر هو الابتكار ؛ وهذا الابتكار هو أنه بإنتاج مالا يُتوقع إنما يثير الدهشة ويبهج . وموضوعات الإخلاص قليلة ، ولما كانت قليلة ، فإنها معروفة على نحو كلى ؛ ولكن لما كانت قليلة على هذا النحو فلا يمكن عملها على نحو أفضل من ذلك ؛ وهى لا تستطيع أن تتلقى حلية من جودة الشعور ، والقليل جدا من جودة

(١٤٩) المصدر السابق ، ص ٤٩ - ٥٠ .

(١٥٠) أندونويل (١٦٠٦ - ١٦٨٧) : شاعر بريطاني يمتاز شعره بالبساطة المصقولة ، (المترجم) .

التعبير « (» الحلية « هنا تعنى التزيين ، الزخرفة ؛ و « الشعور » هنا يعنى المحتوى ؛ و « التعبير » هنا يعنى الشكل البلاغى) (١٥١) . « لا يمكن الإعلاء من شأن القدرة الكلية ؛ إن اللاتناهى لا يمكن توسيعه ؛ والكمال لا يمكن تحسينه » (١٥٢) . وعلى وجه الدقة ، فإن الأفكار نفسها تتضمن نقد قصيدة « الفردوس المفقود » لملتون : « إن خير الخلود وشره وخيمان بالنسبة لأجنحة الفطنة » (١٥٣) ، وتفسر قصيدة « الفردوس المفقود » بالدمج الدائم للروح والمادة ، خاصة فى حكاية الحرب فى الجنة (١٥٤) . والشعر التكريسى عند إسحق واطس (١٥٥) هو أيضا غير مُرضٍ : « إن ندرة موضوعاته تفرض التكرار الدائم ، و قدسية الموضوع تستبعد رخارف تنسيق الألفاظ البلاغى » (١٥٦) . ويبدو من المدهش أن يقال هذا فى ضوء تنسيق الألفاظ البلاغى فى الإنجيل ، الذى وصفه حديثا الأسقف لوت . لكن على الإنسان أن يتبين أن جونسون ينخرط هنا فى جدال نقدى قديم ، آزر فيه بوالو الجانب الذى قبله جونسون : إن العجيب

(١٥١) هنا التفسير ضرورى ، نظرا لأن الناقد أن تات قد أساء فهم هذه الكلمات ، فأتخذ « الطيبة » بمعنى « البركة الفائقة للطبيعة » . قارن « جونسون عن الشعراء الميتافيزيقيين » ، كينيان ريفير ، العدد ١١ (١٩٤٩) ص ٢٨٤ .

(١٥٢) المصدر السابق (روار) ص ٢٩١ - ٢٩٢ .

(١٥٣) المصدر السابق (ملتون) ، ص ١٨٢ .

(١٥٤) المصدر السابق ، ص ١٨٥ .

(١٥٥) إسحق واطس (١٦٧٤ - ١٧٤٨) : شاعر إنجليزى اشتهر بتأليفه « أغنان إلهية للأطفال » ، عام ١٧١٥ . (المترجم) .

(١٥٦) المصدر السابق ، المجلد الثالث (واطس) ، ص ٣١٥ .

المعجز المسيحى مدان . وقد اتخذ جونسون هذا الجانب فى الجدل لأسباب شخصية عميقة : فالدين - عنده - منفصل تماما عن القصص الخيالى ، والهوة بين الله والإنسان كبيرة كبر الموجود فى العقائد الكالفنية . وعلى الرغم من أنه كان من الأنجليكان ؛ إلا أنه كان عاجزا عن المشاركة فى النظرة الأقدم لسلسلة الوجود العام ، والتصاعد التدريجى من الطبيعة إلى الله (١٥٧) ، والنظرة الاستعارية الكلية للكون ، وتوافقاتها وعلاقاتها التى بينها ينسج الشعر وكذلك الدين نسيجهما العنكبوتى .

كما لم يتأثر جونسون بالتزعة العمالية الجديدة . وبطبيعة الحال قرأ - بالتأكيد - بعض الأدب الفرنسى والإيطالى . لكن كتاباته النقدية لا تحتوى إلا على أشد الإشارات روتينية إلى المؤلفين الأجانب المحدثين : وذروة المديح الذى يأتى بالصدفة موجه إلى « شخوص » مثل بروير أوسرفانتس ، وهذا ذروة ما يذكره . ولقد قال جونسون للسيدة بيورى (١٥٨) : « إن كورنى بالنسبة لشكسبير مثل سياج شجيرات تم تقليصها بالنسبة لغابة » (١٥٩) . إن « الهجائية العاشرة » لبوالو أدنى من « طابع النساء » لبوب بالرغم من « أنه -على وجه اليقين- ليس

(١٥٧) قارن عرض جونسون لكتاب « بحث حر فى الطبيعة وإملى الشر » (١٧٥٧) لسوا جينز ، فى الأعمال الكاملة ، المجلد ١١ ، ص ٢٧٦ وما بعدها ، وقد سخر من التضمينات الاجتماعية لحزب المحافظين الكونى عند جينز ، وهو يستحق هذه السخرية تماما .

(١٥٨) استرلينتش بيورى (١٧٤١ - ١٨٢١) : تُعرف أكثر باسم السيدة ثرال . وهى كاتبة وصديقة لكتور جونسون الذى سخط فى علاقة حميمة معه منذ عام ١٧٧٤ ولادة ٢١ عاما . (المترجم) .

(١٥٩) تنويعات جونسونية ، المجلد الأول ، ص ١٨٧

كاتباً منحطاً . وبالنسبة له ، فإنّ بوالو سيبدو أدنى منه « و » بالنسبة للأدب الأصلي ، فإنّ لدى الفرنسيين شاعرين تراجيديين طبقت شهرتهما الآفاق هما راسين وكورنى وشاعراً كوميدياً هو موليير « . ومسرحية « تليماك » لفانلو « مسرحية جميلة جداً » . ولم يستطع فولتير أن يصمد أمام نقده بعد ، ولا أحد يقرأ بوسويه . (١٦٠) ولن يدهشنا أن نرى روسو وقد أثار احتقاره : « أعتقد أنه من أسوأ الرجال ؛ إنه وغد يجب مطاردته خارج المجتمع ... وسرعان ما سأوقع عقوبة بسبب عدم ثباته على رأى ؛ على نحو يتوق إلى مجرم قد انطلق من بايلي (١٦١) القديم فى هذه السنوات العديدة . نعم ، إننى أفضل له أن يعمل فى المزارع » (١٦٢) ، ولكن لا يكاد يكون هذا نقداً أدبياً ، ولا يجب أن ننسى أن جونسون كان ينخس بوزول ، الذى قام برحلة إلى سويسرا ليرى روسو . ولا يوجد سوى مجرد سرد أسماء مجردة عند جونسون بالنسبة لدانتى أوتتاركو أو بوكاشيو . وهو يستهجن « أميتا » (١٦٣) لتاسو بصفة خاصة ، لأنها قصيدة رعوية . وهو يتقد « أورلاندو فور يوزو » (١٦٤) بسبب الغابة الساحرة ؛ حيث نتابع فيها « رينالدو بفضول أكثر مما نتابعه برعب » (١٦٥) .

(١٦٠) رحلة هيريس ، ١٤ أكتوبر ١٧٧٣ ؛ بوزول ، المجلد الخامس ، ص ٣١١ .

(١٦١) ناثان بايلي (توفى عام ١٧٤٠) مؤلف القاموس الإنجليزي عام ١٧٢١ ، وهو سابق على قاموس دكتور

جونسون (المترجم)

(١٦٢) بوزول ، المجلد الثانى ، ص ١١ - ١٢ .

(١٦٣) قصيدة رعوية كتبها الشاعر اللحمى الإيطالى توكياتو تاسو (١٥٤٤ - ١٥٩٥) . (المترجم) .

(١٦٤) قصيدة كتبها الشاعر الإيطالى لوفيفيكو أريوستو (١٤٧٤ - ١٥٣٣) وكان هذا عام ١٥٢٢ (المترجم) .

(١٦٥) حياة الشعراء ، المجلد الأول (دريدن) ، ص ٢٨٦ .

غير أن جونسون لم يتأثر فحسب باليقظة العامة للحس التاريخي ، بل انخرط في هذا الحس التاريخي بعمق ، وخاصة في الاهتمام المتجدد بالأدب الإنجليزي المبكر ، وبالقديم الأدبي والتأريخ . وهناك - بطبيعة الحال دليل هو « قاموسه » الذي يظهر أنه قد قرأ من الناحية العملية كل كاتب إنجليزي قديم ، رغم أنه قد يصعب في بعض الحالات أن نميز بين القراءة الحقيقية ومجرد طرح عينة من جانبه أو مجرد تسجيل . وهناك مقدمة « القاموس » الذي هو تاريخ للغة الإنجليزية ، وفيها - ويأتى هذا على نحو عَرَضى - نجد شيئا يقوله جونسون عن الأدب الإنجليزي في بواكيره . وهو يقتبس عينات من الإنجليزية الأنجلوسكسونية من العصر الوسيط من « قاموس » هيلكس ، ويلاحظ بشك غير معتاد في الحكم أن « جهلنا بالقوانين الخاصة بوزنها ومقادير مقاطعها يحرمنا من تلك اللذة ، التي أعطاها -دون شك- شعراء القبائل القديمة لمعاصريهم » (١٦٦) . لقد أراد جونسون أن يصدر أعمال تشوسر ، وطبعته تحتوى على « ملاحظات عن لغته ، والتغير الذى طرأ عليها من أقدم العصور حتى عصره ، ومن عصره حتى الآن ، مع ملاحظات تشرح العادات ، . . . إلخ ، وإشارات لبوكيس والمؤلفين الآخرين الذين اقتبس منهم مع قدر من التحرر ، الذى قام به فى رواية القصص » (١٦٧) ، ومع هذا لم يستطع جونسون أن يقلد تشوسر تقديرا عاليا . وهو يقول عن إعادة دريدن رواية « الراهبة وقصة قسيسها » (١٦٨) إن « القصة » تبدو « من الصعب أن تستحق إعادة بعثها » . وهو يندد بشيء

(١٦٦) القاموس (الطبعة الرابعة ١٧٧٢) الجزء الأول بتوقيع ! .

(١٦٧) فى سيرجون كوكنز : « حياة جونسون » (لندن ، ١٧٨٧) ص ٨٢ .

(١٦٨) إحدى قصص كانتربرى لتشوسر التى كتبت عام ١٢٨٧ ، وهذه القصص فى حوالى ١٧ ألف بيت (المترجم) .

دريدن على « قصة الفارس (١٦٩) ، على أنها « موغلة فى المبالغة » (١٧٠) .
 ويسخر جونسون من تطرفات النزعة المؤمنة بالعتيق الموجل فى القدم : ففى
 العدد ١٧٧ من « رامبلر » يسخر من الإنسان الأثرى العتيق ، الذى يعرض بزهو
 « صورة من (أطفال فى الغابة) (١٧١) ، الذى يؤمن بشدة أنها من الطبقة
 الأولى » ، وهو ينتقد تشفى تشيس بسبب الحماسة الباردة والخالية من
 الحياة « (١٧٢) ومسرحيات الأسرار فى العصور الوسطى ، وهى « مسرحيات
 درامية وحشية » (١٧٣) . ولكن جونسون - ولدواع لغوية - يقرأ بعض
 الروايات الخيالية ، ويغوص حتى فى ليدجيت (١٧٤) . وبطبيعة الحال أعدّ طبعته
 العظيمة لشكسبير ، والتى - بجانب تصديره النقدى لها وتعليقاته على المسرحيات
 المفردة والفقرات المفردة - هى أيضا عمل ينتمى إلى نقد تمحيص النصوص
 والتوضيح التاريخى . وكتابات جونسون « اقتراحات لطبع الأعمال الدرامية
 لوليم شكسبير » (١٧٥٦) يعرض برنامجا كاملا للغاية ؛ لتفسير الإيماءات
 واللغة والعلاقة مع مصادرها ؛ وعلى الأقل يحقق جونسون جزئيا هذه الخطة

(١٦٩) إحدى قصص كنتيربرى لتشوسر (المترجم) .

(١٧٠) حياة الشعراء ، الجزء الأول (دريدن) ص ٤٥٥ .

(١٧١) موضوع أغنية شعبية قديمة واردة فى مجموعة أعدها برسى وريتسون (المترجم) .

(١٧٢) المصدر السابق ، الجزء الثانى (أنيسون) ص ١٤٨ .

(١٧٣) المصدر السابق ، الجزء الأول (ملتون) ص ١٢١ .

(١٧٤) جون ليدجيت (حوالى ١٣٧٠ - حوالى ١٤٥١) : شاعر إنجليزى له قصيدة « سقوط الأمراء » ، وهى فى

حوالى ٢٦ ألف بيت بين ١٤٣٠ و ١٤٣٨ ، وطبع لأول مرة عام ١٤٩٤ (المترجم) .

فى طبعته . وهو يأمل « بمقارنة أعمال شكسبير بأعمال الكتاب الذين عاشوا فى ذلك الوقت ممن سبقوه مباشرة أو تلوه مباشرة ؛ لكى يتمكن من تأكيد اقتباساته ، ويفك تعقيداته واستعادة معانى الكلمات التى فقدت الآن فى ظلام القديم » (١٧٥) . ولقد كتب جونسون تصديراً تعليقياً لكتاب السيدة شارلوت لنوكس « شكسبير مشروحا » (١٧٥٣) وهو مجموعة جميلة لمصادر شكسبير ، وقد استخدم جونسون المعلومات فى ملاحظته لطبعته دون أن يضيف - على ما يبدو - أى شىء من عنده (١٧٦) .

ويتوقّر لنا تناول جونسون للتاريخ الأدبى للإنجلترا من كتابه « حياة الشعراء » (١٧٧٩ - ١٧٨١) ، وهو - بالطبع أساساً - سيرة حياة ونقد مباشر ، ولكنه يحتوى على خطة ضمنية لتاريخ الشعر الإنجليزى فى القرن السابق عليه واختيار سير الحياة أوصى به باعة الكتب الذين أمروا به . ولهذا اقتصر جونسون - منذ البداية - على التراث الحى للشعر من كولى إلى جراى . وهو نفسه يبدو أنه لم يضمّنه إلا الشعراء الصغار من أمثال بلاكمور ووطس وبومفرت وبالدين . ولم يصدر فيه شىء مما أوصى به جورج الثالث بضرورة سبسية (١٧٧) ، ولقد بدأ جونسون كتابه بتناول « حياة كولى » ؛ فناقش الشعراء الميافيزيين، وعرج إلى التراث الذى هو على وشك أن يتناوله بالتفصيل .

(١٧٥) رالى ، ص ٦ .

(١٧٦) قارن كارل يونج : صمويل جونسون عن شكسبير - جانب واحد ، دراسات جامعة ويسكونسين فى اللغة والأدب (ماديسون ، ويسكونسين) العدد (١٨) عام ١٩٢٣ .

(١٧٧) ويوزل ، الجزء الثانى ، ملاحظة رقم ٤٢ من جنامور ، مذكرات بإشراف . و . روبرتس (أربع مجلدات ، لندن ، ١٨٢٤) الجزء الأول ، ص ١١٧٤ .

وهو يركز- فى كل موضوع آخر- على التوقعات والخطوات إلى تأسيسه . ويبدأ الإصلاح بوولر ودنهام اللذين « ترسّما الخطّة الجديدة للشعراء » (١٧٨)، والمؤسس الفعلى للأسلوب الجديد هو دريدن : « فنحن ندين له بالتحسن وربما باستكمال وزن الشعر عندنا وتهذيب لغتنا ، والكثير من صوابية مشاعرنا » (١٧٩) . وقبل عصر دريدن « لم يكن هناك تنسيق شعرى للألفاظ : ولانسق للكلمات إلا وتهذب فى التو من عظمة الاستخدام المحلى والتحرر من خشونة المصطلحات الملائمة للفنون الجزئية . (١٨٠) ويشير جونسون دائما إما إلى انتكاسات لهذا المعيار المثالى وإما إلى مقاربات له . وأديسون « يحط من شأن قرض الشعراء بدلا من تشذيبه » وهذا تعلمه من دريدن . (١٨١) وبوب - بطبيعة الحال - هو ذروة الكمال .

هذه النظرة لتقدم الشعر الإنجليزى نحو معيار فنى مثالى أحرزه - بصفة خاصة - بوب - على نحو كافٍ - بشكل غريب عند جونسون ، لكن مع إقرار دائم بوجهة النظر التاريخية ، وتلمّس بعض نسيبة المعايير . ولقد أدرك جونسون أن الفطنة « قد طرأت عليها تغيرات وموضات ، واتخذت فى أوقات مختلفة أشكالاً متنوعة » (١٨٢) وهو يقرر صراحة أنه « حتى يمكننا الحكم بحق على مؤلف من المؤلفين ، يجب أن ننقل أنفسنا إلى عصره ، ونبحث ماذا كانت

(١٧٨) حياة الشعراء الجزء الأول (دنهام) ص ٧٧ .

(١٧٩) المصدر السابق (دريدن) ص ٤٦٩ .

(١٨٠) المصدر السابق ، ص ٤٢٠ .

(١٨١) المصدر السابق ، الجزء الثانى (أديسون) ص ١٤٥ .

(١٨٢) المصدر السابق ، الجزء الأول ، (كولى) ص ١٨ .

عليه احتياجات معاصريه، وما إذا كانت وسائله هي في تعزيزها « (١٨٣) ، ولقد قرر جونسون في عمل مبكر له هو « ملاحظات على ماكبث » (١٧٤٥) أنه « لكي يمكننا إصدار تقدير صادق لقدرات كاتب من الكتاب، وإبراز جداراته التي يستحقها ، فإنه من الضروري دائما أن نبحث عبقرية عصره وآراء معاصريه » . وعلى أي حال ، فإنه يستخدم الحجة التاريخية بتوسع ، كتبرير لأشكال القصور والأخطاء في الأدب الأكثر قدما . وهكذا نجد أن « ثرينوديا أوجستاليس » لدريند فيها « عدم انتظام الوزن الذي اعتادت عليه آذان ذلك العصر » (١٨٤) ، وشعر ملتون كان « متناغما في تناسب مع الحالة العامة للوزن الشعري في عصر ملتون » (١٨٥) ؛ وقصيدة وولر « عن خطر الأمير على ساحل أسبانيا » يمكن أن « تلقى الشناء بحق دون السماح بحالة شعرنا ولغتنا في ذلك الوقت » (١٨٦) .

وحدث مرة خلال دفاع جونسون عن ترجمة بوب لهوميروس أن كان البحث التاريخي سائدا وفعالا : « إن الزمان والمكان سيفرضان دائما وجودهما . وفي تقدير هذه الترجمة يجب أن ندخل في الاعتبار طبيعة لغتنا وشكل الوزن الشعري عندنا ، وفوق كل شيء التغير الذي أحدثه ألفا سنة في أنماط الحياة وعادات التفكير » ، نظرا لأن بوب « يكتب لعصره ولأتمته » (١٨٧) . غير أن البحث التاريخي الذي بدا لجونسون صادقا في حالة تبني عمل من القديم النائي،

(١٨٣) المصدر السابق ، (دريند) ، ص ٤١١ .

(١٨٤) المصدر السابق ، ص ٤٣٨ .

(١٨٥) المصدر السابق (ج. فيليبس) ، ص ٣١٨ .

(١٨٦) المصدر السابق (وولر) ، ص ٢٨٨ .

(١٨٧) المصدر السابق ، الجزء الثالث (بوب) ص ٢٣٨ ، ص ٢٤٠ .

لم يؤثر في نظريته المحورية كجهد متواصل نحو تأسيس معيار لا زماني هو معيار بوب ودریدن . ولقد اعتقد جونسون اعتقاداً جازماً في التقدم (بالرغم من كل التشاؤم الشخصي من إمكانية السعادة الإنسانية) . ولقد رفض النظرية التي تذهب إلى أن العالم « كان في طريق انهياره » ، وأن « النفوس تشارك في التدهور العام » (١٨٨) . لقد اعتقد أن « كل عصر يتحسن في الأناقة ، والتهذيب الواحد يهد دائماً لتهذيب آخر » (١٨٩) . غير أن النظام الجديد يبدو أنه قد تأسس بإحكام . فمنذ دریدن والشعر الإنجليزى لم يعد لديه « نزوع إلى الانتكاس وإلى وحشيته السابقة » (١٩٠) ؛ هذا الإيمان أو هذا الأمل قد يساعد في تفسير نقد جونسون اللاذع لمحاولات جراس وكوليتز . لإحياء ما اعتبره تنسيقاً للألفاظ وقرضاً مهجوراً للشعر . وهذا يفسر - في جانب منه - التشوش في تعليقاته على قصائد ملتون المبكرة ، التي عرف أنها ليست عالية القيمة في نظر معاصريه ، بل أصبحت أيضاً نماذج لمدرسة ملتونية جديدة لا يستحسنها على أنها أسلوب مهجور . وهو لم ير ، ولم يقدر أن يرى - على نحو جيد - أنه هو نفسه يقف على نهاية تراث عظيم تماماً . وإن الإثارة الخاصة بالجديد لا تبدو له إحياء غريباً محافظاً وناجحاً نجاحاً جزئياً في الأغلب للأشياء العتيقة التي عفى عليها الدهر . وعمله النقدي هو بالتأكيد متنوع بدرجة كبيرة ، وهو موحد دون أن يكون رتيباً ، ومغروس بقوة في التراث ، ولكنه لا يزال أبعد ما يكون عن مجرد نزعة قطعية في تقبله له . وبينما يتمسك جونسون بشدة بالأهداف الرئيسية لتراث النقد الكلاسيكى الجديد يعيد تفسيرها دائماً بروح يصعب أن نتجنب وصفها ، بأنها روح ليبرالية ، وهو مصطلح يكرهه هو نفسه .

(١٨٨) المصدر السابق ، الجزء الثالث (بوب) ، ص ١٢٧ ، ١٢٨ .

(١٨٩) المصدر السابق ، الجزء الثالث (بوب) ، ص ٢٣٩ .

(١٩٠) المصدر السابق ، الجزء الأول (دریدن) ص ٤٢١ .

المصادر والمراجع

.. * ..

I quote the Lives of the Poets from the ed. of G. Birkbeck Hill (3 vols. Oxford, 1905) and the Preface to Shakespeare as well as the notes to Shakespeare from Walter Raleigh's Convenient Johnson on Shakespeare, Oxford, 1908. The other writings are quoted from Works, ed. Arthur Murphy, 12 vols. London, 1823. Some quotations come from the Letters, ed. G.B. Hill (2 vols. Oxford, 1892), from Johnsonian Miscellanies, ed. G.B. Hill (2 vols. Oxford, 1897), and from Boswell's Life (with the Tour to the Hebrides), ed. G.B. Hill and L.F. Powell, 6 vols, Oxford, 1934 - 50.

Most of the literature on Dr. Johnson is biographical and anecdotal. For a study of his criticism the compilation by Joseph E. Brown, The Critical Opinions of Samuel Johnson (Princeton, 1926) is most useful. The fullest analysis is J. H. Hagstrum, Samuel Johnson's Literary Criticism, Minneapolis, 1952. A good general account is in Joseph w. Krutch's biography, Samuel Johnson, New York, 1944. Discussions of different aspects of the criticism are also in Percy H. Houston, Dr. Johnson : a Study in Eighteenth Century Humanism, Cambridge, Mass, 1923; Walter B. C, Watkins, Johnson and English Poetry before 1660, Princeton, 1936; and William K. Wimsatt, The Prose Style of Samuel Johnson, New Haven, 1941. The following articles have some use or distinction: Irving Babbitt, "Dr. Johnson and Imagination," Southwest Review, 13 (1927), 25-35, reprinted in On Being Creative (Boston, 1932), pp. 80-96; R. D. Havens, "Johnson's

Distrust of the Imagination," *ELH*, 10 (1943), 243-55; F.R. Leavis, "Johnson as Critic," *Scrutiny*, 12 (1944), 187-204, reprinted in *The Importance of Scrutiny*, ed. E. Bentley (New York, 1948), pp. 57-75; Allen Tate, "Johnson on Keats," *Johnson's Criticism of the Metaphysical Poets*, *ELH*, 17 (1950), 59-70; and "The Theoretical Foundations of Johnson's Criticism," in *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, ed. R.S. Crane (Chicago, 1952), pp. 389-407.

(٦)

النقاد الإنجليز والأسكتلنديون الثانويون

خيم شخص الدكتور جونسون كثيرا على الساحة الإنجليزية في أواخر القرن الثامن عشر . ومع هذا كان من حول جونسون نشاط كبير متواصل ثبت أنه مؤثر تأثيرا بالغاً في إنجلترا والخارج ، وأخيرا أصبح مدمرا لوضع الكلاسيكية الجديدة في كل مكان في العالم الغربي . والأفكار التي كانت مقترحة في إنجلترا واسكتلندا لم تكن بصفة خاصة إنجليزية أو اسكتلندية . إنها يمكن أن تتماثل في فرنسا وإيطاليا ، ولقد كانت تنفذ بالتأكيد على نحو أفضل ، وتتطور منهجيا ويتطرق أكثر في ألمانيا . زيادة على ذلك ، فإن كيان الأفكار الإنجليزية والاسكتلندية كان - على الأقل في مراحله الأولى - أكثر تماسكا عن أى شيء يمكن مقارنته به في القارة الأوروبية . وإن علم الجمال الذاتي الحديث والتصور التاريخي لتطور الأدب كانا يتشكلان في إنجلترا واسكتلندا أولا مهما تكن الإرهاصات والتوقعات المتتاثرة في مكان آخر .

إن الموضحة الشائعة الآن هي إنكار وجود مرحلة سابقة للرومانسية ، وتقليل العناصر الثورية عند هؤلاء النقاد ، ويمكن للإنسان أن يعترف بأن التفسيرات الأقدم اشتطت في المشكلات جدا على نحو فج . فالكلاسيكية الجديدة في إنجلترا نادرا ما كانت عقيدة ضيقة صارمة ، وهناك نقاد بعينهم كانوا يسمون المبشرين بالرومانسية قد شغلوا مراكز كلاسيكية جديدة أساسية . وإن الإشادة بهوميروس وشكسبير ومجرد رفض سلطة أرسطو والوحدات الثلاث في الدراما ليست في ذاتها علامات على الرومانسية ، ولقد كانت في الممارسة منسجمة تماما مع التمسك القوى بالأهداف الكلاسيكية الجديدة . وأول رد فعل ضد الكلاسيكية الجديدة لا يكاد يكون أمرا تم بوعى ، ومن المؤكد أنه لم يكن منتظما ، ومن ثم لم يكن موصوفا على أنه « حركة » . وعلى أى حال لم يسر في اتجاه واحد .

وكان هناك انجاء طبعى قوى واضح ، حتى فى شخص كلاسيكى على هذا النحو مثل جونسون . وقد ازدهرت المفاهيم المتعلقة بالعاطفة والانفعال بفترة طويلة قبل أن يستطيع المرء أن يتحدث عن أى شىء على أنه رومانسى . ومثل هذه المفاهيم جرى تشجيعها تشجيعا قويا بأفكار انتعشت من البلاغة القديمة بتأكيدا على التأثيرات والذوق المتنامى لما هو ملئ بالشجن وبالإثارة والعاطفة الصرفة . وتوقعات مفاهيم الشعر التخيلية والرمزية التى اعتنقها فيما بعد شعراء رومانسيون إنجليز عظام كانت نادرة . ويجب أن يؤكد الإنسان أنه كان هناك انقطاع حقيقى فى التراث النقدى الإنجليزى عندما أحيا كولردج وشيللى الأفكار الأفلاطونية ، أو جكبا مفاهيم ألمانية مماثلة .

ومهما تكن مبررات الحذر فى الحديث عما قبل الرومانسية ، ومهما يكن تبرير عدم رضاء بعض الباحثين بالنسبة للمعانى المتعددة لمصطلح « الرومانسية » ، فإنه يبدو من المستحيل إنكار أننا مواجهون بمشكلة تحلل الكلاسيكية الجديدة لتحل محلها نظريات جديدة مختلفة . ولا يجب تجاهل المشكلة وطمسها بالإصرار الشديد على الأمور المتبقية الناجية ، التى لا يمكن إنكارها والمصالحات والتناقضات الصريحة للمؤلفين الأفراد . وما كان يهمهم هو تصريحات لافتة قصيرة عديدة فى النصوص ، التى كان اجتلابها العام قد يثير التمسك الشديد بالعرف القديم . ومن مزايا كل عصر نزع العبارات من السياق والتمسك بما هو جديد وخصب ، وتلبية مطالبه من أجل التغيير (١) .

وعندما ننظر فى النقد الذى ظهر فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر فى إنجلترا واسكتلندا يمكننا أن نخلص إلى أن الإنجاز فى النظرية الأدبية والنقد

(١) هناك مناقشة مستفيضة فى بحثى « مفهوم الرومانسية فى التاريخ الأدبى » فى « الأدب المقارن » ،

الجزء الأول ، (١٩٤٩) ص ١ - ٢٣ ، ص ١٤٧ - ١٧٢ .

التطبيقي لم يكن مؤثرا ؛ فلم يكن هناك ناقد مفرد يمكن مقارنته بدكتور جونسون . ومن بين المحاولات لوضع نظرية عامة للأدب يأتي كتاب « عناصر النقد » (١٧٦٢) للورد كيمز (٢) ، وهذا الكتاب يبدو أنه التركيب المستقل والنسقي الوحيد . فإذا ما قورن بكتاب هيوبلير المعروف على نطاق واسع « محاضرات عن البلاغة والأدب الرفيع » (١٨٧٢)؛ فإنه يبدو كتابا مدرسيا غير أصيل ، ولكن ما كان ينقص العصر في النظرية الأدبية الدقيقة هو التكوين المتمهل في فرعين من المعرفة مرتبطين ، وقد أثرا بعمق في النقد الأدبي : علم الجمال والتاريخ الأدبي . وسيكون علينا أن نناقش هذين المبحثين من المعرفة ؛ إذا كان علينا أن نفهم التطور اللاحق للنقد .

لا حاجة للدخول في تفاصيل حول التاريخ المبكر لعلم الجمال البريطاني . فإذا تكلمنا بشكل تقريبي قلنا : إن له تراثين ، وقد تمحدا على نحو حسن جدا : تراث تجريبي وآلى يرجع إلى الفيلسوف الإنجليزي هوبز ، وتراث أفلاطوني أو بالأحرى أفلاطوني جديد ، وكان مصدره الرئيسي في القرن الثامن عشر هو شافتسبري . وكان تأثير الفيلسوف هوبز كثيرا ما يعدله ويخففه تأثير الفيلسوف جون لوك . وكان تأثير شافتسبري أيضا أبعد ما يكون عن الوضوح ، لأنه كان مفكرا مهلهلا يجمع العناصر من الرواقية والأفلاطونية الجديدة بشكل انتقائي . وسرعان ما تندمج أفكاره الجمالية مع تراث لوك على يد تلميذه الرئيسي فرنسيس هتشسون .

(٢) كيمز (١٦٩٦ - ١٧٨٢) هو هنري هوم، مشرع وفيلسوف أسكتلندي مؤلف « مقالات عن مبادئ الأخلاق

والدين الطبيعي » (١٧٥١) و « مغل إلى فن التفكير » (١٧٦١) . (المترجم)

والجمال عند شافيتسبرى هو الشكل والتناسب والتناغم الأبدى : ونستطيع أن نتعلم كيف تتصوره على نحو سليم . غير أن هذا الجمال ليس بالضرورة التناسب والشكل الماديين . وتكشف المراحل الأعلى للجمال عن « شكل داخلى » ، تفعيلات داخلية « وحدة وزنية وتناغم خفيين كليين ، تصميم أو « فكرة » يجرى إدراكها أحيانا على أنها مستقرة فى عقل الفنان ورؤيته الداخلية ، وأحيانا يجرى تصورهما على أنها انعكاس لنور الله . (٣) وهكذا يتتقد شافيتسبرى مجرد الولوع والذوق الفردى الهوائى . وهو يفكر فى فعل التقييم على أنه حكم قائم على الحدس لشيء موضوعى ، ليكن الجمال أو الفضيلة . وهتشنسون الذى كتب الجزء الأول من البحث الصورى عن علم الجمال بالإنجليزية « بحث فى أصل أفكارنا عن الجميل والفضيلة » (١٧٢٥) رغم أنه يقر بأنه « شرح ودفاع عن مبادئ الراحل إيرل أوف شافيتسبرى » ، يترجم بالفعل أفكاره بمصطلحات مختلفة تماما (٤) . والذوق عنده هو « حس داخلى » ، ورغم أن هذا الحس لا يزال يدرك عالم الأشياء المتميز بالوحدة فى التنوع ، فإن الانتباه إنساق إلى الاستجابة الجمالية . ويتم شرح تباينات الذوق بتدخل التداعيات الشخصية الفردية الخالصة .

لقد أسقط الفيلسوف ديفيد هيوم ماتبقى من الأنطولوجيا الأفلاطونية . وفى مقاله « عن معيار الذوق » (١٧٥٧) طبق التجريبية المتطرفة على

(٢) يحتمل ألا يكون شافيتسبرى قد قرأ أفلوطين بنفسه ، لكنه قرأ أفلاطونين كمبريدج والإيطاليين نوى النزعة الأفلاطونية من أمثال بلورى وماكسيموس تيريوس ، وهو فيلسوف مشائى تحت حكم الإمبراطور كومودس ، وعنه استمد اقتباسا محوريا ، انظر « الطبايع » (الطبعة الثالثة ، لندن ، ١٧٢٢) الجزء الثانى ص ٢٩٥ ، وشافيتسبرى يشير هنا إلى فيلسوف قديم وهو - فى رأى - لم يُعرف إطلاقاً من قبل .

(٤) فى صفحة العنوان .

المشكلة . إنه يؤكد بشجاعة : « كل المشاعر صادقة . ليس الجمال صفة على الإطلاق في الأشياء نفسها ، إنه لا يوجد إلا في العقل الذى يتأمل الأشياء » . ويستنتج الإنسان أن الذوق والآراء الأدبية ذاتية خالصة . غير أن هيوم يرفض هذه النتيجة مباشرة ، وهو يستجيب لوحدة الطبيعة الإنسانية وحكم العصور والمبادئ العامة للتداعى . وهو يستخدم هذه المبادئ لتبرير التعقيدات الخاصة بالكلاسيكية الجديدة بالنسبة لبقاء الجنس الأدبى ووحدة الحدث فى التراجيديا ، ولم ير هيوم أنه يميل إلى ذوق جماعة صغيرة فى زمان ومكان محددين ، وأنه يوحد بين هذه الجماعة وبين البشرية . وهناك مثل من أمثله توضح هذا التبديل : « إن من يريد أن يؤكد المساواة بين العبقرية والأناقة ، أو بين أو جلبي^(٥) وملتون ، أو بين بنين^(٦) وأديسون سيجرى الاعتقاد فيه بأنه يدافع عن الغلو على نحو أقل مما لو تمسك بحيوان الخلد^(٧) » . والكثيرون اليوم لا يشعرون بأى غثيان إذا حدث تفضيل لعبقرية بنين على عبقرية أديسون (إن لم يكن الأمر متعلقا بأناقته) ، وإن كان أو جلبي - وهو مترجم فى القرن السابع عشر لهوميروس - لم يجد مدافعين محدثين . وبالنسبة لهيوم ، فإن توحيد ذوقه الخاص أو ذوق طبقته بذوق البشرية لا يتأكد إلا على أساس أنه حقيقة واقعة .

(٥) جون أو جلبي (١٦٠٠ - ١٦٧٦) : مترجم وطابع بريطانى - نشر ترجمات لفرجيل وهوميروس . وقد سخر منه ليرين ويوب (المترجم) .

(٦) جون بنين (١٦٢٨ - ١٦٨٨) روائى وكاتب إنجليزى له « المدينة المقدسة » (١٦٦٦) و « الصرب المقدسة » (١٦٨٢) واشتهر برواية « تقسم الحبيج » الجزء الأول ١٦٧٨ والثانى ١٦٨٤ (المترجم) .

(٧) مقالات وأبحاث (أنثريه ، ١٨٠٤) الجزء الأول ، ص ٢٤٤ - ٢٤٥ .

ولقد ناقش إدموند بيرك الذوق ، وأضافه فى عام ١٧٥٨ إلى كتابه « بحث فلسفى فى أصل أفكارنا عن الجليل والجميل » (١٧٥٧) . وقد حل المشكلة بتقسيم الذوق إلى نوعين . لقد أسبغ بيرك الذاتية على الذوق طالما أنه تخيلي وحسى ، ولكنه فى الوقت نفسه يقول : « إن علة الذوق الخطأ هو قصور فى الحكم » ، وإن الذوق متعلق بمسائل المزاج واللياقة والانسجام ، ومن ثم فإن الفهم يشتغل عليه (٨) . إن الذوق بالمعنى الأوسع يتضمن الحكم .

هذا الحل الذى يعيد إدراج العقلانية ، أو على الأقل وظيفة العقل فى مشكلة الاستجابة الجمالية هو أيضاً حل أشد الأبحاث فى العصر مدرسية عن الموضوع ، ألا وهو « مقال عن الذوق » (١٧٥٩) لالكسندر جيرارد . ويحلل جيرارد الذوق إلى عدد من « الإحساسات البسيطة » : الجدة ، التسامى ، المحاكاة ، الجمال ، التناغم ، الفطنة ، السخرية ، الفضيلة . ولاتساعده هذه القائمة المتنافرة - على أى حال - فى التهرب من المأزق التجريبي . ففى البداية يحاول بشدة أن يفترض معياراً للتأزر أو الوحدة بين هذه « الإحساسات » (٩) المختلفة ، لكنه يدرك ساعتها أن هذا المعيار لايسمح له بتجاوز الذوق الفردى ، فيضطر للتخلى عن التجريبية النظرية : وعليه مرة أخرى أن يرجع إلى الحكم الذى يتأكد بالتراث وحكم العصور . والذوق مع جيرارد بإدخاله الفضيلة إنما كف عن أن يكون عالم جمال مميزاً .

(٨) بحث فلسفى (لندن ، ١٧٩٨) ص ٢٢ ، ص ٢٧ .

(٩) مقال عن الذوق (لندن ، ١٧٥٩) ص ١٠٥ .

ويبدو أن كيمز هو الكاتب الوحيد خلال العصر، الذى يقرر صراحة ماكان
ضمينًا بالرجوع إلى طبيعة إنسانية كلية . وهو يعرض نظرية فى الذوق مشابهة
تماما لنظرية هيوم، لكنه يخلص إلى أننا يجب أن نستبعد عدة فئات من الناس
من مثال الذوق : « إن أولئك الذين يعتمدون من أجل الطعام على العمل
الجسمانى يجب استبعادهم تماما من الذوق ، على الأقل الذوق الذى يفيد فى
الفنون الجميلة . وهذا الاعتبار يحظر الجانب الأكبر من البشرية ؛ وبالنسبة
للجزء المتبقى، فإن الكثيرين بذوقهم الفاسد غير مؤهلين للتصويت . إنّ الحس
المشترك للبشرية يجب أن يقتصر -حيث - على قلة لاتقع تحت هذه الاستثناءات
المستبعدة » . وبالرغم من أنه يعترف بأن استبعاد الفئات بهذه الكثرة والتعدد
يقتصر - فى حدود ضيقة - على أولئك المؤهلين لأن يكونوا قضاة فى الفنون
الجميلة ، فإنه لا يزال يحتفظ بإيمانه « بوحدة عجيبة فى العواطف والمشاهد لدى
أجناس مختلفة من الناس » (١٠) . إنه لا يرى أى تناقض فى البحث عن معيار
كلّى لاتقدره إلا قلة قليلة جدا . ومن ثمّ فإنّ بحث الذوق ينتهى إلى مأزق .
ولكنه - مع ذلك - يطرح على الأقل مشكلة النقد على هذا النحو ، وفى
الحقيقة هو نقد النقد .

ويتوازى مع بحث الذوق فى القرن الثامن عشر بحث أسلحة الشاعر
وعبقريته وتخيله . وهذا يفضى أيضا إلى مأزق كامل ، يُفضى إلى تسطيح
وطمس الفعل الإبداعى ، على نحو ما حدث للذوق عندما توحّد بالحكم
الأخلاقي . إن « التخيل » ، كما جرى تصويره فى عصر النهضة هو التخيل
الإبداعى للشاعر : ويتكرر المصطلح مرة أخرى فى القرن الثامن عشر عند

(١٠) عناصر النقد (أدنبرة ، ١٨١٤) الجزء الثانى من ٤٤٦ - ٤٤٧ ، ص ٤٥٠ .

شافتسبرى وآخرين . وهو يعنى هناك القوة الابتكارية الإبداعية التلقائية لدى الشاعر . وكثيرا ما استخدم كتبرير لما هو « إعجازى » لدى الشاعر وكتبرير « للطريقة الجنّية للكتابة » تبرير للأفانين القائمة للطبيعة، ومثال لها: الكائنات الخرافية التى تعيش فى السماء ، وفى قصيدة « اغتصاب القفل » لبوب أو تبرير المجازات والتشخيصات . ويرتبط التخيل أيضا بالعبقريّة والأصالة . وشافتسبرى - بصفة خاصة - هو الذى أحيا الموضوعات الدالة المتكررة التى ثبت فيما بعد أنها مؤثرة للغاية فى ألمانيا (١١) ، وذلك بتأكيده على العبقريّة وعلى الشاعر ، على أنه « صانع ثان » ، مجرد برومئوس ، وهو واقع تحت تأثير الحب ، والذى يماثل ذلك الفنان المهيمن أو الكلى . والطبيعة الكلية تشكل كلاً متناسقاً متناسبا فى ذاته .

ويتبنى إدوارد يونج فى كتابه « تخمينات عن التأليف الأصيل » (١٧٥٩) الأفكار نفسها ، وإن كان على نحو أشد على « الفردية » و « الأصالة » عند الشاعر العظيم . ويؤكد يونج أن كل الناس يولدون « أصلاء » ، وأنه لا يوجد وجهان ، لا يوجد عقلاّن متماثلان تماما ، ولا يجب محاكاة القديم . وكلما قلّت محاكاتنا للقدماء المشهورين ارددنا شبيها بهم . والعبقريّة التى كانت فى وقت من الأوقات لاتعنى أكثر من البراعة أو المواهب الكبيرة أو الألمعيات، فإنها تفترض عند يونج ظلال المعنى القديم الخاص بالإلهام الدينى والسحر الخارق ، يقول : « وبالنسبة للعالم الخلقى والضمير ، وبالنسبة لما هو عقلى ، العبقريّة هى ذلك الإله الذى فى داخلنا » . وهو يقول هذا ، وواضح أنه يُلمح إلى

(١١) الطبائع ، الجزء الأول ، ص ٢٠٧ وبالنسبة لألمانيا قارن أوسكار فالرز : « رمز برومئوس بين شافتسبرى وجوته » ١٩٨٠ ، الطبعة الثانية . ميونيخ ، ١٩٣٢ .

عليه إلى العالم معه « ، « إن الذوق والعبقرية لا يمكن تعلّمهما أو إحرازهما ، بل يولدان معنا « ، « والإنسان هو كل التخيل . إن الله يعيش فينا ، ونحن نعيش فيه « . وبليك وهو يستخف « بقصائد » وردزورث يؤكد أن « هناك قوة واحدة تصنع الشاعر ، التخيل ، الرؤية الإلهية « ، والتخيل لا شأن له بالذاكرة ، ولا تعوقه إلا الأشياء الطبيعية . والطبيعة نفسها تخيل ، هي إحساس روحى . وبليك يريد رؤية عامة شاملة « موجهة إلى القوى العقلية ، بينما هي خفية عن الفهم التجسدى « . ولكن سيكون من الخطأ إن نقلنا مفهومه عن التخيل إلى المصطلحات الأدبية أو حتى الجمالية : ويصعب أن يتدفق من تراث التفكير الجمالى ، بل بالأحرى من النظريات الصوفية الخاصة والمعرفة والتفسير . ويقف بليك وحيدا تماما ، ويكاد يكون غير معروف فى عصره . وبعض من مثل هذه التصريحات التى اقتبسناها منه - التى رغم أنها ربما لا تتعارض مع الدقة - هى تصريحات متأخرة : متأخرة تأخر عشرات القرن التاسع عشر ، وربما تعكس هكذا الجو الرومانسى الجديد . ومن المؤكد أن تصور بليك للتخيل ليس الفكرة العادية فى القرن الثامن عشر ، وليس التصور الرومانسى . إن شاعره هو إنسان راء بدون كبرياء ، « إنه أديب التخيل » ، وهو يهدم ما يُمليه « المؤلفون فى الأبدية » (١٣) .

وبالأحرى يسير تطور مفهوم التخيل فى القرن الثامن عشر فى اتجاه مضاد ، نحو توحيد التخيل - أولا وببساطة - مع قوة التصور ، كما فى أبحاث أديسون

(١٣) بليك ، الشعر والنثر ، إشراف ج . كينز (لندن ، ١٩٢٧) ص ٧٠٢ ، ص ٨٢٨ ، ص ٨٤٤ ، ص ٩٨٦ ، ص ١٠٠٤ ، ص ١٠٠٨ ، ص ١٠٠٨ ، ص ١٠٢٣ ، ص ١٠٢٤ ، ص ١٠٢٩ - ١٠٤٠ ، ص ١٠٧٦ « الحرفية فى التخيل » هى عبارة بيتس عن بليك .

« عن مباحج التخيل » ، ثم يتزايد نحو قوة التداعيات المستثارة ، وخاصة التداعيات العاطفية ، قوة النفاذ - على نحو تعاطفى - مع مشاعر الآخرين . والدارسون الذين هملوا لكل تعبير فى القرن الثامن عشر عن الاهتمام بالتخيل على أنه رومانسى مخطئون بالقطع . فالتخيل فى القرن الثامن عشر أصبح متصورا على نحو عريض ؛ حتى إنه لا يقدر أن يحدد الإبداع ، أو يتأمل الفن ، أو حتى يميزه عن أى نوع من استدعاء لحدث مؤثر أو منظر تصويرى فعال ، أو حتى قراءة من الملامح أو من البصيرة الحدسية فى الشخصية من الحركات أو الكلمات . إن التخيل التعاطفى عند علماء الجمال فى القرن الثامن عشر لا يمكن تمييزه عن « تعاطف » هيوم أو آدم سميث (١٤) ، والذي أصبح معهم الأداة الوحيدة للأخلاق .

إن التبدل الشديد لمعنى التخيل عند أديسون على أنه التبدى للعيان يبدو أنه تحقق أولا فى كتاب « بحث فلسفى فى أصل أفكارنا عن الجليل والجميل » لأدموند بيرك . إن بيرك يعترض على ضرورة أن يتبدى الأمر للعيان فى فنون القول . وهو يقول إن جهدا خاصا مطلوب لكى تتصور الاستعارات . ويرفض بيرك ضمناً - على الأقل - إلحاح القرن الثامن عشر على الوصف ، وهو يلجأ إلى مثل - استغله فيما بعد- لسنج (١٥) فى

(١٤) آدم سميث (١٧٢٣ - ١٧٩٠) : عالم اقتصاد إنجليزى عين أستاذاً للمنطق فى جامعة جلاسجو عام ١٧٥١ ، وأستاذاً لفلسفة الأخلاق عام ١٧٥٢ ، وهو عضو فى المنتدى الأدبى الذى ينتسب إليه دكتور جونسون . من مؤلفاته : « نظرية فى المشاعر الخلقية » (١٧٥٩) و « بحث فى طبيعة ثروة الأمم وعلاها » (١٧٧٦) . (المترجم) .

(١٥) جوتفريد أفرام لسنج (١٧٢٩ - ١٧٨١) : ناقد وكاتب درامى ألماني يعد أول ناقد فى أوروبا حرراً الأدب الألماني من تأثره بالمدرسة الكلاسيكية الفرنسية . ويتضمن هذا الجزء الأول من كتاب رينيه وليك الحالى فصلا مخصصا له (المترجم) .

كسابه « اللاكوؤون » (١٦) عن تأثير هلين اليونانية على المسنين من أهل طروادة، وهو ما يبينه هوميروس بدون أى وصف لجمالها . ويخلص بيرك إلى أن « الشعر والبلاغة لا ينجحان فى الوصف الدقيق ببراعة بمثل مايفعل فن التصوير ؛ فعملهما هو أن يؤثرا بالتعاطف لا بالمحاكاة ؛ بإظهار تأثير الأشياء على عقل المتحدث أو الآخرين ، لا عن عرض فكرة واضحة عن الأشياء نفسها » (١٧) . ولجيمز بيتى (١٨) كتاب بعنوان « مقالات عن الشعر والموسيقى » (١٧٧٦) فيه فصل « عن التعاطف » ، وهو يرسم التقابل بين هذه الملكة وما هو كوميدي ، وقد رأى فيه النظرة العقلية للعالم ؛ ومن ثم فهى نظرة غير تخيلية وغير تعاطفية (١٩) . إن الكاتب الكوميدي له نظرة باردة منسلخة عن النظارة . وعلى نحو ما صاغ بلير فإن الكاتب التراجيىدى عنده قوة الولوج « بعمق فى الشخص الذى يرسمها ؛ وأن يصبح للحظة الشخص نفسه الذى يعرضه ، وأن يأخذ على عاتقه كل مشاعره » (٢٠) .

ومع بيتى والاتباع الآخرين لأدم سميث أصبح التعاطف إيجابيا ، وأصبح بطبيعة الحال مصدر قوة خلقية . إن التعاطف يشخص الشاعر العظيم وخير

(١٦) هو مقال فى النقد الأدبى والفنى ألفه لسنج عام ١٧٦٦ ، وفيه درس الاختلافات بين فن الشعر والفنون التشكيلية (المترجم) .

(١٧) بحث فلسفى ، ص ٣٢٠ - ٣٣١ ، ص ٣٣٢

(١٨) جيمز بيتى (١٧٥٢ - ١٨٠٣) : شاعر أسكتلندى . له « قصائد أو ترجمات أصيلة » (١٧٦٠) « و » مقال عن طبيعة عدم ثبات الحقيقة عند هيوم « (١٧٧٠) ، وله قصيدة « منسترل » (١٧٧١ - ١٧٧٤) وهى وصف لتقديم العبقرية ، ألهمت الكثيرين من الرومانسيين . (المترجم) .

(١٩) مقالات من الشعر والموسيقى (الطبعة الثالثة ، لندن ، ١٧٧٩) ص ١٨١ - ١٩١ .

(٢٠) بلير : محاضرات عن البلاغة والأدب الرفيع (لندن ، ١٨٢٠) الجزء الثالث ، ص ٢٠٨ (المحاضرة ٤٦) .

الفنون معاً . ومهما يكن الأمر فإن التعاطف مع صاحب التداعى الصارم يستطيع - على الأقل نظرياً - أن يصبح سلبياً ، وهذا مجرد نتيجة من « سلسلة العواطف » . ويقول أرشيبالد أليسون (٢١) فى « مقالات عن طبيعة الذوق ومبادئه » (١٧٩٠) . إنه فى « هذه الحالة العاجزة بالاستغراق فى التفكير الحالم ، عندما تسيرنا تصوراتنا لا أن نسيرها نستشعر أعماق مشاعر الجمال أو الجلال ، حتى إن قلوبنا تنتفخ بالمشاعر التى تعجز اللغة عن التعبير عنها ، وأنه فى عمق الصمت والدهشة نستسلم للسحر الذى يفتتنا وهذا ، هو أعظم علامة إطرء لاستحساننا » (٢٢) . ويقتبس أليسون من « أحلام يقظة » لروسو . ومع هذا فإنه يستخدم مبدأ التداعى - بشكله الحتمى - للدفاع عن وحدة التأثير والنغم كمتطلب للفن . وهو حتى يعترض على الكوميديا التراجيدية على أساس عدم انتظامها ، ويقدّر كورنى بسبب « الطابع الموحد لوقاره » (٢٣) . لقد استخلص بيتى النتيجة العكسية من مبدأ التعاطف ، فقد قال إن تراجيديات شكسبير ماكان يمكن أن تلقى تأييداً ؛ إذا لم تكن قد خفف منها الفواصل الكوميديّة مثل منظر الحمال فى مسرحية « ماكبث » والحفارين فى مسرحية « هاملت » (٢٤) . ونتائج هذه النظرة للتخيل على أنه تعاطف لم يجر رسمها إلا فى أوائل القرن التاسع عشر على أيدي جفري (٢٥) وهازلت وكيثس .

(٢١) أرشيبالد أليسون (١٧٥٧ - ١٨٣٩) رجل دين اسكتلندى (المترجم) .

(٢٢) مقالات عن طبيعة ومبادئ النوق (لندن ، ١٧٩٠) ، ص ٤٢ .

(٢٣) المصدر السابق ، ص ١١٧ - ١١٩ ، ص ١٠٩ .

(٢٤) مقالات عن الشعر والموسيقى ، ص ١٨٩ - ١٩٠ .

(٢٥) فرنسيس جفري (١٧٧٣ - ١٨٥٠) ن اقد ومشرّع أسكتلندى أحد مؤسسى مجلة إنبرة عام ١٨٠٢ ورئيس

تحريرها من ١٨٠٣ إلى ١٨٢٩ وقد هاجم الرومانسيين . (المترجم) .

وعملية تحليل المفاهيم القديمة نفسها تحدث في مشكلة محورية أخرى من مشكلات علم الجمال ، ألا وهي المتعلقة بموضوع المحاكاة ومنهجها . ففي خلال أواخر القرن الثامن عشر في إنجلترا ، فإنّ النظرة التقليدية لم يصفها بأفضل صياغة ناقد ، بل صاغها الفنان المصور جوشوا رينولدز (٢٦) في « خطبة أمام الأكاديمية الملكية » (١٧٦٩ - ١٧٩٠) . والخطبة الثالثة (١٧٧٠) - بصفة خاصة - ترد فيها عبارة عامة تنطبق أيضا على النظرية الأدبية . إن مجرد النسخ البسيط للطبيعة مرفوض لصالح عرض الجمال المثالي والحالة الكاملة للطبيعة التي تتفوق على كل الأشكال المفردة والعادات المحلية والجزئيات وتفاصيل كل نوع . لا شأن للمحاكاة بأى شيء فائق للطبيعة ، (كما في النظرية الأفلاطونية التي يأخذ بها شافيتسبرى) ولا بأى رؤية باطنية ، كما أنها لا تتطلب عبقرية أو إلهاما غير عقلى . هذا الكمال العظيم ، وهذا الجمال العظيم لا يجب أن نبحت عنهما في السماء ، بل في الأرض ، إنهما عنا وعن كل جانب فينا . إن الفنان لا يصور الفردى ، بل يعرض الطبقة ، يعرض « الفكرة العامة والشكل المحورى ، يعرض الأنواع » (٢٧) . وكان رينولدز يعتقد أن هذه الفكرة العامة هي شيء متوسط ، وسيلة نصل إليها بالملاحظة التجريبية . وبصفة عامة يردد رأى أرسطو الذى طُبّق على الفنون الجميلة على الأقل منذ عصر شيشرون ، وهو الرأى الذى يذهب إلى أن موضوع المحاكاة قائم في الطبيعة العامة للإنسان ،

(٢٦) جوشوا رينولدز (١٧٢٣ - ١٧٩٢) : فنان مصور إنجليزى اقترح تكوين منتدى أدبى انضم إليه لكتور جونسون ، وهو أول رئيس للأكاديمية الملكية ١٧٦٨ ، وقد ألقى سنويا خطبا عن الفن (١٧٦٩ - ١٧٩٠) وهو مصور الملك (١٧٨٤) . (المترجم) .

(٢٧) الأعمال ، إشراف أدموندماونى (الطبعة الرابعة ، لندن ، ١٨٠٩) المجلد الأول ، ص ٥٧ ، ص ٦٣ .

فيما هو خاصة للنوع ، للإنسانية على هذا النحو . ومع هذا فهو أحيانا يميل - وإن كان بحذر - إلى النظرة الأفلاطونية الجديدة التي تفترض « صورة للجمال الكامل » في عقل الفنان . والصبغة المثالية عند رينولدز قد تعنى حتى الانغماس البسيط والهروب في عالم الحلم : « إن موضوع كل الفنون ومصدرها هما تعويض النقص الطبيعي للأشياء ، وفي الغالب تمجيد العقل بتحقيق وتجسيد عالم لا يوجد على الإطلاق إلا في الخيال » (٢٨). ويشك الإنسان في أن رينولدز ليس واضحا تماما بشأن هذه الفروق : إن الفضفضة الشديدة لعبارة تسمح له بالثناء على ميكل أنجلو وكورادجو (٢٩) . وهو يوصي بـ « الأسلوب الفخم » ، أى التصوير الفنى التاريخى الذى يساويه بالتصوير الفنى الشعري ، وفن تصوير الشخصيات الذى يجب - على أى حال - أن يجرى تعميمه للهروب من خط مجرد التزعة الطبيعية (٣٠) . إن « المحاكاة » و « الفكرة » - كما كانتا في التاريخ - تفيدان في تبرير الأنواع المختلفة تماما للفن .

ومع هذا ظل الإيمان بنظرية المحاكاة قويا للغاية . زيادة على ذلك تعزّزت بالانتصار المعاصر للتجريبية الفلسفية بتأكيدها على التجربة الحسية . وتتضمن نظرية المحاكاة التوصيات العديدة بالجزئية والحوية والعينية التي ظهرت خلال القرن ، وتترابط هذه الأمور بمفهوم التخيل كتصوير والاهتمام السائد بالوصف

(٢٨) المصدر السابق ، الجزء الثالث ، ص ٩٧ (ملاحظة عن ترجمة و. ماسون لدى فرسنوى) ؛ الجزء الثاني ، ص

٢٣٧ (أدلر رقم ٨٢) ؛ بالجزء الثاني ، ص ١٤٢ (الخطبة الثالثة عشرة) .

(٢٩) أولاجرى كورادجو (١٤٩٤ - ١٥٢٤) : فنان مصور إيطالى من أعماله « العائلة المقدسة » و « المادونا

» « الليلة المقدسة » . (المترجم) .

(٣٠) الأعمال ، إشراف مالونى ، الجزء الأول ، ص ٨٠ ، ص ٨٦ ، ص ٩٠ .

والشعر التصويرى . ويعد كونتلين السلطة الكلاسيكية الداعية للترعة الجزئية ، وقد أعقبته جماعة شاملة من النقاد فى منتصف القرن . ويريد جوزيف وورتن « الصور الواضحة والكاملة التى تراعى الظروف » ، ويعترض بشدة على الذوق المتنامى الداعى إلى التعميمات والمماثلة لأسلوب جونسون (٣١) . ويريد كيمز أن « يتجنب بقدر الإمكان المصطلحات التجريدية والعامية » ، ويدرك أن « الصور التى هى حياة الشعر لا يمكن الثناء عليها بأى كمال بإدراج الموضوعات الجزئية » (٣٢) . ويخصص كمبل فى كتابه « فلسفة البلاغة » (١٧٧٦) مساحة كبيرة « للخصوصية » ، وهو لا ينصح بإضفاء الطابع الجزئى فقط ، بل ينصح بإضفاء الطابع الجزئى للموضوع المائل أمام العقل (٣٣) . ونحن لا ندين فحسب لهذا التيار بالوصف الدقيق للشعر المميز للعصر ، بل ندين له أيضا بالأبحاث المتعددة المخصصة « للتصوير المرئى » .

وخير كتابين فى هذا الموضوع هما كتابان لوليم جليين (٣٤) وسير أفدال برايس (٣٥) وإن كانا لا يحتويان على ما يمكن أن يقال عن

(٣١) مقال عن العبقرية وكتابات بوب (المجلد الثانى ، الطبعة الخامسة . لندن ، ١٨٠٦) الجزء الثانى ص ١٦٠ ، ص ١٦٨ .

(٣٢) عناصر النقد ، المجلد الأول ص ٢١٥ - ٢١٦ .

(٣٣) جورج كمبل : فلسفة البلاغة (الطبعة الثانية . لندن ، ١٨٠١) الجزء الثانى ، ص ١٢٧ ، ص ١٤٠ ، ص ١٤٤ .

(٣٤) ولیم جلیین (١٧٢٤ - ١٨٠٤) . كاتب رحالة إنجليزى يعد عمدة فى دراسة « فن التصوير المرئى » له مجموعة : جمال فن التصوير المرئى ؛ رحلة فى فن التصوير المرئى ؛ عن تخطيط المنظر الطبيعى (١٧٩٢) . (المترجم) .

(٣٥) أفدال برايس (١٧٤٧ - ١٨٢٩) : مصمم مناظر طبيعية إنجليزى ، وهو من دعاة فن التصوير المرئى فى رسم الحقائق . له « مقال عن التصوير المرئى » (١٧٩٤) . (المترجم) .

الأدب (٣٦) . ووليم بليك فى تصويره يتأى عن هذا التيار الداعى لإضفاء الطابع الجزئى ، وقد أعرب عن معارضته للتعميم الكلاسيكى عندما علّق على « خُطْبَ » رينولدز : « التعميم يعنى أن تكون أبله . والتجزئى الفردى هو الميزة الوحيدة الجديرة بالتقدير » (٣٧) . غير أن هاتين النظريتين المتنافسين اللتين توصى إحداهما بالعام وتوصى الثانية بالجزئى قد قوّضهما فى القرن الثامن عشر المفهوم العاطفى الانفعالى للفن ، الذى يقلل موضوع المحاكاة بالكامل لصالح تأثير ذلك الموضوع على العقل . ولم يكن هذا نظرية عن التعبير الانفعالى عن الذاتية الرومانسية ، بل كان بالأحرى نتيجة التحول إلى الشجن والبلاغة ونتيجة المنطق الذى كفّ عن أن يكون قادرا على الاهتمام بالتجريد . ويترك فى كتابه « الجليل والجميل » (١٧٥٧) يُبعد عن الشعر العرض والمحاكاة . وهو لم يستطع أن يفهم أن الكلمات هى رموز ، ويجب أن يستتج أن تأثيرها مجرد تأثير تعاطفى ، ورتّب على هذا التأكيد على الغامض أو المبهم أو مايسميه « الجليل » . والجليل الذى كان أصلا اسما بلاغيا للأسلوب الفخم ، أصبح مع بيرك وكثيرين من المعاصرين مرادفا لما هو حالك ومرعب ، مرادفا لمخاوف الإنسان الخارقة ، وليس أى موضوع جمالى محدد خاص بالأساوب . إن العالم الكلى للأشياء يُستبعد ويُردّ إلى مجال مُتَدَنَّ للجمال . والجمال عند بيرك اجتماعى ، جنسى ، واهن ، بذيع ، ناعم ،

(٣٦) ولیم جرس : ملاحظات نسبية أساسا عن جمال التصوير المرئى (١٧٧٢) ومؤلفات عديدة أخرى سير أقدال برايس . عن فن التصوير المرئى (١٧٩٤) وعن الحركة كلها قارن كويستوفر هوبس ، فن التصوير المرئى ، لندن ، ١٩٢٧ .

(٣٧) الشعر وانتز ، ص ١٠٧

ضعيف ، بالاختصار هو نمطى يدل على فن الزخرفة المبرقشة (الروكوكو) .
 بل يحاول أن يعطى تفسيراً فسيولوجياً للتقابل بين الجليل والجميل . فالجمال
 يتأتى « باسترخاء تصلبات النسق الكلى » . والجليل باعتباره خوفاً ربما يزيد من
 التوتر (٣٨) . وهو يخلُص على نحو منطقي إلى أن الشعر الذى يؤثر فى
 العواطف « لا يمكن بالخاصية الدقيقة أن يسمى فن المحاكاة » (٣٩) . وتتقوض
 نظرية المحاكاة أيضاً من جوانب أخرى : فعدد كبير من الكتاب يستبعدون الشعر
 من فنون المحاكاة (٤٠) . والسيروليم جونز (٤١) فى « مقال عن الفنون التى
 تسمى محاكاة بصفة عامة » (١٧٧٢) يعلن بشجاعة أن الموسيقى والشعر
 كليهما لا يمتنان إلى فنون المحاكاة (٤٢) .

ويمكن للمرء أن يلاحظ على نحو حسن التيارات المختلفة للتأمل الجمالى،
 وهى تطبق على الأدب فى كتاب « عناصر النقد » من تأليف كيمز . ويضع
 كيمز أساساً متطوراً فى علم النفس الترابطى قبل أن يطبق ملاحظاته على
 العواطف والانفعالات فى الأدب . وهو يشعر أنه مبتدع ، رائد : « لم تجر

(٢٨) البحث الفلسفى ، ص ٢٤٨ ، ص ٢٨٧ - ٢٨٨ .

(٢٩) المصدر السابق ، ص ٢٣٢ .

(٤٠) مثال على هذا جيمز هاريس فى : ثلاثة أبحاث (١٧٤٤) . تشارلز أفيسون فى : مقال عن التعبير الموسيقى
 (١٧٥٢) وجيمز بيتى فى : مقالات عن الشعر والموسيقى (١٧٧٨) . انظر ويليك : بذور التاريخ الأدبى الإنجليزى ،
 ص ٥١ - ٥٢

(٤١) وإيم جونز (١٧٤٦ - ١٧٩٤) : مستشرق ومشرع وقاض إنجليزى له « النحو الفارسى » (١٧٧٢) ،
 أبحاث آسيوية « (١٧٨٦) ، وجانب هذا له كتاب عن « المطلق العربية » (١٧٨٢) . (المترجم) .
 (٤٢) فى « قصائد تتألف أساساً من ترجمات من اللغات الآسيوية » (لندن ، ١٧٧٢) ، ص ٢١٧ .

إطلاقاً محاولة رد علم النقد لأي شكل منظم^(٤٣) ، وهو- إلى حد ما - يُحسّن مطلبه المتطوّف بالتفسيرات السيكلولوجية المركّبة للرمزية الصورية والأوزان والصور المجازية والتصنيف التفعيلي لصور التركيب وتحليل لمبادئ التأليف والوحدات ؛ يستخدم كيمز مصطلح الفيلسوف هوبز : « الأفكار فى تسلسل » بدلاً من الترابط أو التداعى ، لكنه يعمل بخطة قائمة على التماثل والانسجام والتعليل ؛ لكى يصل إلى البساطة والتقابل ، والتنوع والحركة والفعامة والأفكار الجمالية الأخرى . والشعر هو دائماً تواصل العاطفة متحققة بما يسميه « الحضور المثالى » ، الوهم^(٤٤) . وأمثلة كيمز عن تأثيرات الصوت والورن ومحاولاته لوضع تصنيف جديد للترددات مدرسية وعقيمة خالصة . وذوقه ذوق تقليدى جداً ، وهو يتقصص من قدر ما هو فطن وما هو متناقض ظاهرياً . ولديه ابتسارات قوية فى صالح التجربة الحقيقية التى تفضى به دائماً إلى أشكال الخلط الفج بين الفن والحياة . وهكذا يعلن أن رجلاً مثل يورك فى مسرحية شكسبير « هنرى السادس » وهو ضائع ويائس بعد خسارة معركة ، ليس مفروضاً عليه أن يُقَحِّمَ قوله ووهمه بالتشبيهات ؛ وإن الغلو ليس مفيداً له حتى يبدى أسفه ، وأنه « فى التعبير عن أى انفعال شديد من شأنه أن يشكك فى العقل » ، إن المجاز غير ملائم^(٤٥) . ومقاييس كيمز هى دائماً مقاييس الحيوية المجسدة والتأثير العاطفى . وهذان الشيئان يتعاونان تعاوناً وثيقاً لدرجة تصل إلى أن يكونا متطابقين عنده . وعندما نُشر كتابه كان فى السادسة والستين ، وظل

(٤٣) كيمز . عناصر النقد ، الجزء الأول ، ص ٣٩٩ .

(٤٤) المصدر السابق . ص ٨١ وما بعدها .

(٤٥) المصدر السابق ، الجزء الثانى ، ص ١٨٤ - ١٨٥ ، ص ٢٢٣ ، ص ٣١١ .

محافظا فى دفاعه عن القناعات الكلاسيكية الجديدة الرئيسية . وحقا يعترف بأن الأجناس الأدبية لا يمكن تحملها فى صرامتها : « إن التاليفات الأدبية تتداخل وهى فى خطوطها الدقيقة يمكن التمييز بينها بسهولة ؛ ولكن هناك شك فى هذه الكثرة من التنوع ؛ وهذه الأشكال المختلفة العديدة لانستطيع فيها على الإطلاق ؛ حتى أن نقول أين يتسهى النوع ؟ وأين يبدأ النوع الآخر ؟ » (٤٦) ، لكنه لم يستخلص النتائج المشروعة من تلك الملاحظة التجريبية . لقد أشار إلى الطريق المفضى إلى نظرية فى الشعر باعتباره تواصلا للعاطفة بكل الصعاب المتضمنة فيه : فى التمييز بين الفن والحياة أو بين الشعر والخطابة ، وفى تحديد الأجناس الأدبية وتصنيف الأعمال الفنية .

ويبدو أن معظم نقاد ذلك العصر لم يدركوا مشكلة الأجناس على الإطلاق ، بل قبلوا بكل بساطة التصورات الموروثة عن بنائها الهرمى ونقاشها المثالى . وفى كتاب « محاضرات عن البلاغة والأدب الرفيع » لهيو بلير (٤٧) توجد سلسلة من الفصول عن الأجناس الأدبية الرئيسية ، ولكن لا توجد أى مناقشة تمهيدية للأنواع بصفة عامة أو مبادئ التصنيف الأدبى . كما أن الأنواع التى اختارها لا تحتوى على تناسق منهجى أو أى تناسق آخر . أولا يوجد فصل عند بلير عن الشعر الرعوى والغنائى ، ثم فصل عن الشعر التعليمى والوصفى ، ثم يتبعه فصل عن « شعر العبرانيين » ، الذى يصعب أن يكون جنساً أدبياً ، ثم يتناول بعد ذلك أعلى نوعين من الكتابة الشعرية : الملحمى والدرامى ، بينما الرواية التى يتناولها بتعاطف غير معتاد لاتظهر بين الأجناس الشعرية ،

(٤٦) المصدر السابق ، ص ٢٢٩ فى الملاحظات .

(٤٧) هيو بلير (١٧١٨ - ١٨٠٠) : رجل دين أسكتلندى وهو أستاذ البلاغة بجامعة أدنبرة . وكتابه « محاضرات عن البلاغة والأدب الرفيع » صدر عام ١٧٨٢ (المترجم) .

بل باعتبارها « تاريخاً خيالياً » فى التصنيف نفسه مع الكتابات التاريخية والمحاورات والرسائل (٤٨) . ولا يوجد أى نسق أو أى دفاع عن الأنواع ، ولا حتى أى إدراك بالمشكلة .

لقد تحرك الكيان الجوهري للنقد فى القرن الثامن عشر فى الأخدود المحفور بروعة للأنواع الأدبية ومشكلاتها التقليدية الخاصة . وكان معظم الانتباه لا يزال مركزاً على الأجناس الأدبية الأعلى ، رغم أن نجاحات العصر لم تكن فى التراجيديا أو الملحمة . لقد ظلت نظرية التراجيديا هى نظرية النسق الأرسطى على نحو ما عدلها الفرنسيون ، وإن كانت قد بدأت تطرأ تغييرات هامة فى القرن الثامن عشر . والقواعد التى سبق أن هوجمت ؛ حتى فى القرن السابع عشر جرى تصارع معها بفاعلية أكبر ونجاح أشد فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر . وتأثير شكسبير الذى نمت شهرته بالرغم من القواعد بالوثبات ، كانت هناك مجادلات إما تبريراً لانتهاك شكسبير القواعد على أساس من الجهل وإما الإقرار بأنه رغم نجاحه كان يمكن أن يكون على نحو أفضل لو كان قد راعى القواعد . أو يقال إن ما هو حسن فى شكسبير يسير وفق القواعد لوجرى تفسيرها حقاً . والتفرقة بين القواعد الخالدة والقواعد المؤقتة رسمها دريدن . وكثيراً ما ازداد القول إن شكسبير لم ينتهك إلا القواعد التى كانت مجرد موضوعة فى القرن الثامن عشر . وفيما بعد ظهر رأى يذهب إلى أن شكسبير أنشأ نوع الفن الخاص به . فعلى سبيل المثال قال توماس برسى (٤٩) : إن المسرحيات

(٤٨) بليز ، محاضرات . عن الرواية ، الجزء الثالث ص ٧٠ وما بعدها ، عن الشعر العربى ، الجزء الثالث ، ص ١٦٥ وما بعدها .

(٤٩) توماس برسى (١٧٢٩ - ١٨١١) شاعر إنجليزى أشرف على إصدار « ذخائر الشعر الإنجليزى القديم » (١٧٦٥) . (المترجم)

التاريخية ليست تراجيدية ، وليست كوميدية ، بل هي - بكل بساطة - تمثيلات (٥٠) . وأخيرا جاء تمجيد شكسبير باعتباره العبقرية الوحشية ، وأنه على حق بفضل عبقريته : « مهما يكن ما يكتبه شكسبير فهو حق » ، يبدو أنه شعار العبادة الشكسبيرية . ولانحتاج إلى ظلال هذه الآراء للتصوير إلا في تاريخ النقد الشكسبيرى .

لقد سار ذم الوحدات الثلاث مع تحول من الاهتمام بالحبكة والنظم إلى الاهتمام بالشخصية المرسومة ، وإلى معرفة شكسبير بالطبيعة الإنسانية وتصويرها . وخلال القرن الثامن عشر ، ويكاد يكون إنطلاقا من بدايته ، كان هناك كيان كبير من النقد مخصصا لمناقشة شخوص شكسبير الدرامية ، وغالبا فى استقلال تام عن المسرحيات نفسها . فمقالات جوزيف وورتن فى مجلة « أدفنتشر » (١٧٥٣ - ١٧٥٤) عن مسرحيتى « العاصفة » و « الملك لير » ، التى تبرز السمات الشخصية للأبطال آريل وكالبيان ، وتعطى تعليقا متدفقا عن تقدم مشاعر الملك لير هى أمثلة طيبة عن نوع النقد الذى شعر به وورتن نفسه لكى يكون جديدا : ألا هو - إن جاز لى أن أستخدم مصطلحا كان غير معروف لوورتن - « السيكلوجى » (٥١) . ومقالات هنرى ماكنزى (٥٢) عن

(٥٠) « مقال عن أصل المسرح الإنجليزى » فى « نختائر الشعر الإنجليزى القديم » (لندن ، ١٧١٥) الجزء الأول ، ص ١١٨ وما بعدها .

(٥١) مجلة أدفنتشر ، الأعداد ٩٣ ، ٩٧ ، ١١٣ ، ١٢٢ ، ١١٦ . « النقد العام عن كل الموضوعات عديم الجدوى وغير مسجل » مجلة أدفنتشر (لندن ، ١٧٩٤) المجلد الثالث ، ص ٢٢٠ .

(٥٢) روائى إنجليزى (١٧٤٥ - ١٨٢١) له « رجل الشعور » (١٧٧١) . (المترجم) .

هاملت في « المرأة » (١٧٨٠) سبقت التفسير المتعاطف عند جوته عن ضعف هاملت : وهناك كتب أخرى مثل التي كتبها وليم ريتشاردسون تستخدم شكسبير بشكل كبير كنص لأبحاث عن الأخلاق (٥٣) .

ومعظم المقالات الواعية بشكل ذاتي والأصيلة في القرن الثامن عشر عن شكسبير هي ماكتبه موريس مورجان : « مقال عن الطابع الدرامي لجون فالستاف » (١٧٨٧) . ويستهدف هذا البحث أن يفند الوصمة المعتادة التي ألصقت بفالستاف على أنه جبان وديميم . ويدافع مورجان عن منهج « التطلع إلى وجهة النظر ، لاحرفية ما يتم النطق به والتعويل أخيراً على مركب الكل وحده » والتمييز بين الشخصية الحقيقية والشخصية الظاهرية . ويبدو أنه كان أول من تكلم عن التزعة الدوارة المحددة والتكامل في أشكال شكسبير مما يعطيها استقلالاً ، وكان أول من قال : إن شكسبير - في « تكشف » شخصه من الداخل - يجب أن يكون هو نفسه قد شعر بكل موقف مختلف . إن فن شكسبير شيء خفي ، « خاصية مستشعرة ، وحقيقة محسوسة من علل خفية » . ووظيفة النقد هي « الدخول في النفس الداخلية للتوليفات » { عند شكسبير } . إن الشخصيات كليات ، كيانات كلية . والشاعر يعطي كل جزء خاص نكهة الكل ، ويعطي من الكل لكل جزء خاص « (٥٤) .

(٥٢) وليم ريتشاردسون : مقالات عن شخصيات شكسبير الدرامية : ريتشارد الثالث والمالك إير وتيمون الاثيني ، الطبعة الثانية ، لندن ١٧٨ : مقالات عن شخصيات شكسبير الدرامية . سيرجون فالستاف ومحاکاته للشخصيات النسائية ، لندن ، ١٧٨٩

(٥٤) مقال عن الطابع الدرامي لجون فالستاف (لندن ، ١٧٧٧) ص ١٤ ، ص ٢٨ - ٢٩ ، ص ٥٨ من الملاحظات ، ص ٦١ ، ص ١٢ من الملاحظات ، ص ٦٤ ، ص ٧١ ، ١٤٧ .

ولدى مورجان شعور غامض بالنسبة للفن الشكسيري، وبالنسبة للوحدة، وبالنسبة لكلية شخصه، وبالنسبة لمبدأ محوري يجرى تصوره في إطار بيولوجي في الأغلب، لكنه - في جداله - يخاطر دائما بخلط الخيال بالواقع، وتناول شخصيته الدرامية على أنها شخص تاريخي وعرض أطروحة عن نقص الجبن عند فالستاف، بينما يؤمن به نصف إيمان. وهو يردّد أيضا الأفكار السائدة عن التخيّل التعاطفي، والرأى القائل إن الشعر يبرّره تأثيره، وأنه - كما يقول يونج - تأثير « سحري ». وبالرغم من أنه يبدو من الصعوبة أن يبرهن مورجان على التأثير المباشر فإنه توقّع مناهج لامب^(٥٥) وكولردج وهارلت. وقد جمّع أ. س. برادلي^(٥٦) المصدر البعيد لمنهج مورجان عندما كتب عن مقالته إنه « لا يوجد في العالم نقد أفضل من نقده »^(٥٧).

وتكاد تكون التصورات الجديدة عن تأثيرات للتراجيديا مهمة أهمية ماحدث في القرن الثامن عشر من انهيار للوحدات الثلاث، والالتفات إلى تحليل الشخصية. ويبدو أن الصورة الأرسطية « للتطهير » لم يفهمها إلا أخصائيون. وما كان يهم العصر هو مسألة لماذا نستمد اللذة من التراجيديا، والفرح من الأسى. لقد جرى الحديث عن التطهير من الشفقة والخوف، ولكن لم يكن تفسيره يقصد به التطهير إطلاقا، ولا الإشارة إلى كل من الشفقة (و) الخوف. وتزايد اعتبار التراجيديا - بكل بساطة - وسيلة لاستثارة الشفقة. وقد ذكر

(٥٥) تشارلز لامب (١٧٧٥ - ١٨٣٤) : شاعر وناقد إنجليزي. كتب مع أخته ماري كتاب « قصص شكسبير » (الترجم).

(٥٦) أنترو سيسل برادلي (١٨٥١ - ١٩٣٥) : ناقد أدبي إنجليزي أستاذ بجامعة ليفربول وجامعة جلاسجو وجامعة أكسفورد، واشتهر بكتابه « التراجيديا الشكسيرية » (١٩٠٤). (الترجم).

(٥٧) انظر : ر. و. بايكوك : نشوء عبادة شكسبير، تشابل هيل، ١٩٣١؛ أ. س. برادلي في « سكوتش هيستوريقال ريفيو »، العدد الأول (١٩٠٤) ص ٢٩١.

بلير صراحة أنه « إذا ما قصدنا التراجيديا ، فإن هذا يكون لتحسين حساسيتنا الممتازة » .
وأراد جورج كامبل أن « يدرج تحت اسم الشفقة كل العواطف التى تستثيرها التراجيديا » (٥٨) . ويحرف بيرك التركيز إلى الشعور اللاعقلانى على نحو أكثر تطرفاً . وإنّ تعاطفنا « سابق على أى استدلال بغريزة تعمل وفق أغراضها بدون اتفاق مسبق » . ولما كان بيرك لا يستطيع أن يميز بين العمل الفنى والحياة الواقعية فإنه يخلص إلى أن الأمر سيكون انتصاراً للتعاطف الحقيقى ؛ إذا غادر كل فرد المسرح ، إذا أعلنوا أن التنفيذ سيتم فى ميدان الحياة الملحق بالمسرح ؛ لكى يشاهدوا هذا التعاطف الحقيقى . إنه لا يواجه الاعتراض القائل إن المسرح يجب أن يكون أيضاً خالياً مع منظر حفل تنويج ، أو أى مشاهدين نادرين آخرين ، أو رؤية تبرير من شأنه أن يكون مغموراً فى القوة لا فى التعاطف . وهو يخلص هكذا إلى أنه « كلما اقتربت التراجيديا من الواقع ، وكلما ازدادت التراجيديا إبعاداً لنا عن كل فكرة عن القصة ، ازدادت قوتها » (٥٩) . ويرر بيرك ضمناً تراجيديا الطبقة الوسطى ، والطبيعة فى التكنيك ، والإرهاق العاطفى . ومساائل النظم ، بل وحتى المعنى تصبح غير معقولة ، فالدراما - من حيث هى دراما - تتحطم .

ويحاول كيمز التوفيق بين التراث والتجارب الجديدة بإدراك وجود نمطين للتراجيديا : الأخلاقى ، والمثير للعطف . وهو يفضل بوضوح النمط الثانى بسبب استجابته للتعاطف ، ويظهر بروداً مشيراً للتراجيديا اليونانية . وهو يقول لنا : إن التراجيديا هى « أكثر فاعلية من كونها عاطفية » ، أى أنها تحتوى على فعل أكثر من احتوائها على شعور . و « ليس فيها مشاعر سوى النوع الواضح ... وليس فيها موقف مُعقّد أو دقيق يعتمد على أى انفعال مفرد : وليس فيها

(٥٨) بلير . فى محاضرات ، الجزء الثالث ، ص ٢٧٥ كامبل . فلسفة البلاغة ، الجزء الأول ، ص ٢٢٢ .

(٥٩) بيرك : بحث ، ص ٧٥ - ٧٦ .

تضخيم تدريجي وإخماد تدريجي للإنفعال : ليس فيها صراع بين العواطف المختلفة « (٦٠) . وشكسيير يلبي مطالب كيمز على هذا الأساس : إنه يقتبس أمثلة عديدة من البصيرة السيكلوجية عند شكسيير ، والصدق بالنسبة للحياة . علاوة على ذلك ، فإنه يستهجن الكوميديا التراجيدية ؛ لأن « العواطف المتناحرة غير سارة عندما تتجمع معا (٦١) » . وهو يستخفّ بوحدة المكان والزمان باعتبارهما مجرد إسهام للوحدة الإلزامية الواحدة ، ألا وهي وحدة الحدث . ومعيار كيمز هو دائما المعيار المتعلق بالتأثير العاطفي ، الذي لا يمكن أن يتحقق إلا بالوهم ، إنه الانطباع بالواقع ، كما لو كنا مشاهدين لحدث واقعي حقيقي : « إن أي انقطاع إنما يحو ذلك الانطباع المتعلق بإثارة المشاهد من حلم يقظته ، ويجعله يرتد وهو غير سعيد إلى حواسه » (٦٢) ، ولا بد أن جونسون وضع هذه الفقرة في عقله عندما قال : إن المشاهد يكون دائما في داخل حواسه .

وهيوم - على نحو مدهش نوعا ما - وفي ضوء فلسفة أخلاق التعاطف عنده - كان واحدا من القلة التي رأت أن التراجيديا لا يمكن ردها إلى الشفقة . فلو كان التعاطف هو أثر التراجيديا ، فإنه يقول : « إن المستشفى تكون مكانا مسليا أفضل من قاعة الرقص » (٦٣) . وهو نفسه يعرض في مقاله « عن

(٦٠) رسالة إلى السيدة مونتاجو (١٧ يونيو ١٧٧٨) واردة في هلين و . راندال : النظرية النقدية عند لورد كيمز (نورثا مبتون ، ١٩٤٤) ص ١١١ .

(٦١) العناصر ، الجزء الثاني ، ص ٢٥٤ .

(٦٢) المصدر السابق ، ص ٢٨١ ، ص ٢٧١ - ٢٧٣ .

(٦٣) رسالة إلى آدم سميث (٢٨ يوليو ١٧٥٩) في : رسائل بإشراف ج . بي . ت . جريج (أكسفورد ، ١٩٣٢) الجزء الأول ، ص ٣١٣ .

التراجيديا « (١٧٥٧) نظرية مركبة عن اللذة التراجيدية بمقتضاها تتدعم اللذة المهمة - أى لذة المحاكاة - بشعور غير سار ثانوى هو شعور بالألم على نحو أن الحب مفترض فيه أن يتدعم بالغيرة (٦٤) ، غير أن هذه النظرية ظلت بدون تأثير .

ولم يحدث إلا بعد هذا بكثير أن مفهوم التراجيديا باعتبارها مثيرة للشفقة أفسح الطريق أمام العودة إلى الفكرة الرواقية القائلة : إنه محتم علينا فى التراجيديا أن نستشعر أحاسيس العظمة البطولية . وفى عام ١٨٠٥ ، عرض ريتشارد باين نايت هذا رأى الذى لقي تحبيذاً مرة أخرى فى ألمانيا مع الشاعر شيلر (٦٥) .

ونظرية الكوميديا - بالمقارنة مع التراجيديا - لم تحظ إلا باهتمام واهن خلال القرن الثامن عشر . والأقوال الشائعة القديمة عن تأثيرها الصحى على الأخلاق وسخريتها من الرذيلة قد تكررت « لدرجة الغثيان » . والكوميديا العاطفية التى ازدهرت على خشبة المسرح يبدو أنها لا تكاد تحظى بأى مُدافع عنها بين النقاد ، وإن كان الفيلسوف هيوم قد قال متذمراً : إنه « لا يشك فى خاصية الكوميديا الجادة ، أو حتى المؤثرة » (٦٦) . وما له أهمية أكبر بالنسبة للمستقبل هو المناقشات العامة عن المضحك والضحك . ورغم أن هذه الأمور ليست أدبية فى ذاتها ، فإنها عكست بالفعل تحولاً عن المعنى السابق للفكاهة باعتبارها غريبة الأطوار إلى المعنى الجديد للتعاطف والضحك من خلال الدموع .

(٦٤) مقالات وأبحاث ، الجزء الأول ، ص ٢٣٦ .

(٦٥) بحث تحليلى فى مبادئ التوق (لندن ، ١٨٠٥) ، وخاصة ص ٢٢٤ ومابعدها .

(٦٦) « رسالة علمية عن أفاق الدراما » فى هُود · الأعمال (لندن ، ١٨١) الجزء الثانى ، ص ٨١ .

غير أن كيمز ويبتى اللذين بحثا النظرية الكوميديّة على نحو أكثر شمولية مع ضرب الأمثال الأدبية العديدة ، لم يكونا على وعى بعد بهذا التغير . لقد فتدا رأى هويّز في الضحك على أنه التنافر باعتباره تفسيراً عاماً للمضحك (٦٧) .

وسارت التطورات في نظرية الملحمة متوازية مع التطور في النظرية الدرامية . ولم يحظ تعريف لوبوسو المفرط في عقلانيته للملحمة إطلاقاً بقبول في إنجلترا (٦٨) . وشهرة ملتون في ذاتها تصارعت مع الرأى القائل إن « ماهو معجز مسيحي » يجب استبعاده مع الملحمة على نحو ما طالب به بوالو . وبوب في « حول الشجن » قد سخر ، فطرح « علاجاً لكى يصنع قصيدة ملحمة » . وعلى أى حال دخل عنصران جديداً في النظرية الملحمة في القرن الثامن عشر . وقد جرى تفسير هوميروس على أنه شاعر قبلى بدائى وخاصة بعد كتاب توماس بلاكول : « بحث فى حياة هوميروس وكتاباتة » (١٧٣٥) (هذا إذا ماتجاهلنا فيكو غير المعروف) . وهذا هو المقال الأول الذى نرى فيه هوميروس فى استقلال عن تراث القواعد الملحمة كممثل لعصره ومجتمعه . و « اكتشاف » الشاعر « أوسيان » سارع أكثر فى انهيار الأفكار القديمة عن الملحمة ، أو على الأقل حدث إدراك لنمط خاص من الملحمة البدائية . ولقد ذهب هيو بلير فى كتابه المؤثر « رسالة علمية نقدية عن قصائد

(٦٧) كيمز : عناصر ، الجزء الأول ص ٣٢٩ وما بعدها ؛ يبتى : « مقال عن الضحك والتأليف المضحك » فى . مقالات عن الشعر والموسيقى (الطبعة الثالثة ، ١٧٧٩) ص ٢٩٧ وما بعدها .

(٦٨) انظر : الملاحظة فى الفصل الأول .

أوسيان « (١٧٦٣) إلى أنه « فى قوة التخيل ، وفى عظمة الشعور ، وفى العظمة البدائية للعاطفة » يعد أوسيان مضاهيا لهوميروس وفرجيل ، وإن كان قد ذهب إلى أن أوسيان « ليست لديه بعد المقدرة المنتظمة للقص » ، والتي نجدها عند هوميروس وفرجيل . ورغم أن بلير اتخذ حذره وهو يظهر أن « فنجال » ^(٦٩) يحقق كل المطالب الجوهرية التى طرحها أرسطو عن الملحمة ، فإن تأكيد الإيجابى كان على شاعر القلب الذى يجعل قراءه « يتوهجون ويرتعشون ويكون » ^(٧٠) . وسرعان ما ألقى القيد النسبى عند بلير للرياح من جانب الكثيرين المتحمسين للشاعر أوسيان ، الذى مجّده فوق هوميروس ، ومجّد جنوحه الغنائى فوق التصورات الملحمية ، التى تحظى بالتبجيل فى العصر .

وبينما تُطرح التصورات البدائية لهوميروس وأوسيان بديلا عن التراث الملحمى الكلاسيكى ، فإن هناك بديلا آخر جاء طرحه فى عبادة شعراء الملاحم « الرومانسيين » الإيطاليين : أريوستو وتاسو وتابعهم الإنجليزى سنسر . والإعجاب بأريوستو وتاسو لم يكن قد اختفى تماما على الإطلاق . ففى حوالى منتصف القرن حدث إحياء فى إنجلترا للدفاع النظرى عن النظم والأقانين التقنية لقصائدهم ، وهو ما أخذه على عاتقهم كثير من النقاد الإيطاليين والفرنسيين فى عصر النهضة ، وهذا يرجع إلى حد كبير إلى الحاجة إلى

(٦٩) اسم أطلقه الشاعر الأديب الإنجليزى ماكفرسون (١٧٣٦ - ١٧٩٦) فى قصائده على بطل يصحح الأخطاء

ويدافع عن المظلومين ، (المترجم) .

(٧٠) رسالة علمية نقدية عن قصائد أوسيان (لندن ، ١٧٦٣) ص ٧٤ .

الدفاع عن « الملكة الجنية » (٧١) ، وأول كتاب لتوماس وورتن هو « ملاحظات عن الملكة الجنية » (١٧٥٤) ، وهو مجموعة صغيرة من الملاحظات عن مصادر وتاريخ فن المجاز في إنجلترا والفروسيّة . وهو يسقط سبب انتظام سبنسر من أجل أن يقول : إن « ملكات التخيل الإبداعي تبهجنا ؛ لأنها لاتلقى تعريزا ، ولاتتقيد بتلك الأحكام المتعمّدة ... وإن كنا في (الملكة الجنية) غير راضين كتقاد ، ولكننا نظرب كقراء » (٧٢) . وهكذا يعترف وورتن بحيوية النقد القائم على القانون الكلاسيكي للتأليف ، ولكنه يتجنبه باللجوء إلى علم جمال خاص بالتأثير : « جمال الأناقة يندّ عن متناول الفن » ، وإن أريوستو وسبنسر « لم يعيشا في عصر التخطيط » ، ولا يجب الحكم عليهما « بمفاهيم لم يشهداها » (٧٣) . وريتشارد هرد في كتابه « رسائل عن الفروسية والرواية الخيالية » (١٧٦٢) أكثر جرأة . إنه يسلم بوجود نقص في اللياقة في قصيدة « الملكة الجنية » . وهو يقول « إن القصيدة يجب أن تُقرأ ، وتُنقد في ظل

(٧١) إن هرد قد عرف سيرجون هارنجتون وكتابه « دفاع عن الشعر » كمقدمة لترجمته لقصيدة « أورلاندو فوريوسو » (١٥٩١) ؛ انظر المدخل في كتابه الشائع باقتباس أورده أوبين مونتاجو في دراسته « الأسقف هرد ناقدًا » رسالة علمية غير منشورة ، بيل يونيفرستي (١٩٣٩) ص ١٢٤ ، وهو يعرف أيضا دفوعا عن الشعر الإيطالي من جانب إيطالي القرن الثامن عشر : سكيبيوني مافي وبارتى ، إلخ . وربما يكون قد قرأ جان شابلان « حوار عن محاضرة عن الشيوخ الرومان » (١٦٤٦) ، والتي نشرت لأول مرة في عام ١٧٢٨ « كتيبيات نقدية » بإشراف الفرد ش . هنتر (باريس ، ١٩٣٦) ص ٢٠٦ . انظر فيكتور م . هام ، وهو مصدر فرنسي في القرن السابع عشر لكتابات هرد « رسائل عن الفروسية والرواية الخيالية » منشورات رابطة اللغة الحديثة « العدد ٥٢ (١٩٣٧) ص ٨٢٠ - ٨٢٨ (المؤلف) ، وهذه القصيدة هي أعظم أعمال الشاعر سبنسر ، وقد نشر جزء منها عام ١٥٨٥ ، والجزء الباقي عام ١٥٨٩ (المترجم) .

(٧٢) ملاحظات (لندن ١٧٥٤) ص ١٣ .

(٧٣) المصدر السابق (الطبعة الثانية) الجزء الأول ، ص ١٥ .

هذه الفكرة عن القصيدة القوطية ، لا القصيدة الكلاسيكية « (٧٤) ، وإنّ هناك وحدة في التصميم ، إنّ لم يكن في الحدث أو في الكل . ويسقط هرد من حسابه الحكمة والتأليف ، ويركز على الوصف والعادات . وهو يثنى على تاسو « كرسام أصيل لعالم السحر والافتتان » (٧٥) . وهو يؤكد « تفوق العادات القوطية والقصص الخيالية التي يجرى اعتناقها لغايات الشعر على الشعر الكلاسيكي » ، ولديه كلمة جميلة يقولها حتى بالنسبة لقصص العصور الوسطى . وهو لا يكاد يكون قد قرأ روايات حقيقية في العصور الوسطى ، ولم يعترف بها على أنها أعمال فنية . يقول : « إنّ قصص الجنيات تنفجر باعتبارها خيالية وخارقة » . وهي « قد تستحق هذا الاحتقار إذا ما مثّلت على خشبة المسرح » ، لكن لها مكانتها في الملحمة . فالكياسة في العصور الاقطاعية تبدو له أكثر شاعرية من « الهمجية البسيطة غير المتحكم فيها » لدى اليونانيين ، كما أن « العرافين والساحرات أكثر جلاله ، وأكثر إرعابا ، وأكثر إحداثا للضرر من كتاب الخرافات الكلاسيكيين هولاء » (٧٦) . إنّ الفولكلور والموضوعات الدالة المتكررة الخيالية تبررها النظرية الانفعالية الجديدة للتأثير الشعري لابنزة العصور الوسطى ؛ إذا كنا نقصد بها التعاطف مع العصور الوسطى . وكان برسى أول الدارسين الحقيقيين للروايات الخاصة بالعصور الوسطى في إنجلترا ، وقد

(٧٤) الأعمال ، الجزء الرابع و ص ٢٩٢ : قارن ص ٢٩٦ ومابعدها .

(٧٥) مراسلات ريتشارد هرد ووليم ماسون ، إشراف ل . هوييلي (كميردج ١٩٣٢) ، ص ٥٠ ، رسالة إلى ماسون (٣٠ نوفمبر ١٧٦٠) .

(٧٦) الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٢٠٧ - ٢٠٨ ، ص ٢٢٧ ، ص ٢٨١ ، ص ٢٩٠ .

بذل جهده ليجد آثارا من التأليف الكلاسيكى فى رواية واحدة من دائرة جاوين (٧٧) ، وهى رواية « لبيسوس ديسكونيوس » (٧٨) . وفى أواخر القرن بدأت دراسة الروايات بجدية على يد توماس وورتن وجوزيف ريتسون (٧٩) : ولكن حتى هذين المؤلفين قد تناولا الروايات باستفاضة على أنها صور للعادات، وعلى أنها وثائق، وهى فى أقصاها مناسبات للتأمل لهجرات الموضوعات الفولكلورية . فهل جاءت هذه الموضوعات من الشرق من خلال العرب أو من بريطانيا أو إقليم ويلز أو اسكتلندا أم نشأت بالفعل على نحو مستقل فى كل البلاد (٨٠) ؟

إن تدهور الاهتمام - خلال القرن الثامن عشر - بنظرية الملحمة التقليدية ينعكس أيضا باهتمام متزايد فى الرواية كشكل فنى . لقد جرى الاشتغال بالرواية فى ظل الشك بأنها مجرد مضيق للوقت ، وأنها تسلية طائشة، بل وحتى حتمية . وقد يتحير كثير من النقاد بشكل قاطع فى تناولهم للرواية . وقد

(٧٧) جاوين اسم فارس أسطورى ورد فى رواية مالورى « موت آرثر » ، التى نشرت عام ١٤٨٥ ، وهو فارس يتمسك بالبطولة والفروسية . وهو يطل قصيدة « سير جاوين والفارس الأخضر » من التراث الشفاهى القديم . ودائرة جاوين هى مجموعة من أربع قصائد مجهولة المؤلف وأصبح اسم جاوين علما على نوع من الشعر القديم الشفاهى، أبرز هذه المجموعة قصيدة « جاوين والفارس الأخضر » وهى قصيدة فى ٢٥٠٠ بيت . (المترجم) .

(٧٨) « رسالة علمية عن الروايات الخيالية الموزونة القديمة » فى « ذخائر الشعر الإنجليزى القديم » (لندن ، ١٧٦٥) الجزء الثالث الصفحة الأولى وما بعدها .

(٧٩) جوزيف ريتسون (١٧٥٢ - ١٨٠٢) : مؤلف شغوف بدراسة التراث القديم وهو دارس متحمس للأدب الإنجليزى . وقد شن هجوما عام ١٧٨٢ على كتاب « تاريخ الشعر الإنجليزى » لتوماس وورتن ، كما شن هجوما على طبعة جونسون سينقذ لأعمال شكسبير . وفى عام ١٧٨٢ نشر « مجموعة مختارة من الأغاني الإنجليزية » . (المترجم) .

(٨٠) هذه النظريات تم مسح لها فى كتاب رينيه ويليك : بزوغ التاريخ الأدبى الإنجليزى من ١٥٣ وما بعدها .

اعتبر هرد الروايات قصائد « طائشة وناقصة ومجهضة » (٨١) . وقد حاول هنرى فيلدينج كرواى متمرس أن يواجه هذه النظريات بقوله إن الرواية هى الملحمة مكتوبة نثرا . وروايته « توم جونز » تسخر بشدة من الأفانين والإجراءات فى العرف الهوميروسى . والحبكة الممتازة عند فيلدينج والأخلاق العاطفية عند ريتشاردسون يساعدان على رفع الرواية إلى مرتبة حاسمة . وفى أواخر القرن خطط بلير وبيتى والسيدة كلاراريف (٨٢) وجون مور تاريخ القرن، وأظهروا استمراريته بالنسبة للروايات الخيالية (٨٣) . وتزايد اعتبار النظرية الملحمية الكلاسيكية موضوعا أكاديميا محضا .

ويمكن ملاحظة تحولات مماثلة خلال هذه الفترة فى نظرية الشعر الغنائى . فالغنائية نفسها فى النظرية الكلاسيكية الجديدة لم تثر إلا انتباها بسيطا . ويكون وهوبز اللذان اعتبرا الحبكة مسألة محورية فى الشعر استبعدا الشعر الغنائى بالمرة : وبصفة عامة كان الشعر الغنائى يعد من ضمن الأجناس الثانوية . ومع هذا، فإن القصيدة العظيمة - بسبب إعلاء شأن أسلوبها ومادتها الوقورة - كانت تُصنّف ضمن الأجناس الأرقى . وفى إنجلترا كانت قصيدة دريدن « مآدبة الإسكندر » تلقى إعجابا باعتبارها ذروة الجلال والقصيدة البندارية ، التى هى فى الممارسة حاملة للبلاغة الصارمة الطنانة أصبحت من

(٨١) « فكرة الشعر الكلى » ، الأعمال ، المجلد الثانى ، ص ١٩ .

(٨٢) كلاراريف (١٧٢٩ - ١٨٠٧) : روايتة إنجليزية . أشهر أعمالها الروائية « بطل الفضيلة » ، رواية قوطية ، (١٧٧٧) . وقد تغير العنوان فى الطبعة الثانية فأصبح « البارون الإنجليزي العجوز » . (المترجم) .

(٨٣) بلير ، فى . محاضرات ؛ بيتى ، فى : مقالات ، السيدة كلاراريف . تقديم الرواية الخيالية فى جزئين . لندن ، ١٧٨٥ . جون مور : « عرض لانطلاق الرواية الخيالية وتقدمها » (١٧٩٠) فى . المؤلفات ، إشراف . أندرسون (أدبية ، ١٨٢٠) ص ٥ .

الناحية النظرية بؤرة أفكار جديدة عديدة . واعتبرت القصيدة أقدم أجناس الشعر بدائية ، فقد ساد الاعتقاد بأنها تحفظ خصائصه الأصلية : اللغة الاستعارية الشديدة والمشاعر العميقة والشجن والطرب والتأليف المهلهل والنظم الموسيقى . وتحتل القصيدة عند كولنز (٨٤) وجرى مكانة رئيسية . واعتقد جوزيف وورتن أن قصيدة شاعر القبيلة عند جرى حقا عمل جليل يفوق أى شيء عند بوب (٨٥) . وحاول جرى فى قصائده أن يعيد التقاط الأسلوب الاستعارى الجليل الراقى « الشرقى » المفترض فيه أنه الأقرب إلى لغة القلب ، ومن ثم فإنه الأقرب إلى شعر الإنسان الطبيعى الذى لم يفسد . واللغة التصويرية التى جرى الاعتراف بها دائما على أنها اللغة الشعرية بصفة عامة ، جرى تركيتها من جديد بالاعتقاد بأنها اللغة الأصلية للإنسان ، وعلامة التخيل المتقد (٨٦) . ويعد كتاب لوت « عن الشعر العبرانى المقدس » (١٧٥٣) مستودعا للرسوم التوضيحية المستمدة من الإنجيل . وحاول دانيال وب أن يفسر السبب الذى جعل الصورة المجازية هى لغة العاطفة ، واقترح أن التخيل من الناحية الحرفية إنما يستغن بالأرواح الحيوانية . وقد علّق باستفاضة فى بحث له على تشبيهات شكسبير واستعاراته وصوره البلاغية (٨٧) . والتحول إلى التركيز

(٨٤) وليم كولينز (١٧٢١ - ١٧٥٩) : شاعر إنجليزى ، وهو من ضمن الشعراء الغنائيين ، وقد ضاع عند من قصائده . أصيب بالجنون فى أواخر أيامه . نشر « قصائد » عام ١٧٤٧ ومن أشهرها « قصيدة إلى المساء » و « قصيدة إلى البساطة » . (المترجم) .

(٨٥) مقال عن بوب ، الجزء الثانى ، ص ٤٠٥ .

(٨٦) على سبيل المثال عند بلاكول ويلير وفيف وكيمز . وهناك تناول أكثر استفاضة فى كتابات رينيه ويليك . يزوغ التاريخ الأدبى الإنجليزى ، فقد تم عقد التشابه مع نظريات أصل اللغة .

(٨٧) ملاحظات عن التقابل بين الشعر والموسيقى (لندن ، ١٧٦٩) ص ١٥٢ وما بعدها . ملاحظات عن جماليات الشعر (لندن ، ١٧٦٢) ص ٧٠ وما بعدها .

على التعبير عن المشاعر فى الشعر والاهتمام المتزايد بعالم الشعر الشعبى العريض تسبب أخيرا - فى أواخر القرن - فى إنزال الدراما والملحمة - بشكل قاطع- عن العرش لصالح الشعر الغنائى . وندّد سيروليم جونز المستشرق البارز بالمحاكاة، لا لسبب سوى أن الشعر عنده أساسا هو الشعر الغنائى : « إن أجمل أجزاء الشعر ، الموسيقى والتصوير ، إنما تعبر عن العواطف ، وتعمل عملها فى عقولنا من خلال التعاطف . والأجزاء الأدنى منها وصفية للموضوعات الطبيعية ، وتؤثر فىنا أساسا من خلال البدائل » (٨٨) . وكان جونز استثناء فى إنجلترا : فلا يوجد كاتب إنجليزى غيره ذهب باستفاضة إلى القول بأن الشعر الغنائى هو محور الشعر ، وذلك على غرار هرذر أوليوباردى . بالإضافة إلى ذلك كانت هناك ثورة فى مفهوم الشعر تختمر فى النصف الثانى للقرن : فالشعور فى النظرية الكلاسيكية الجديدة كان فى الأغلب أقل من الوجدان ، حيث يجرى تعميمه ، ويجرى فرض طابعه فرضا كاملا . غير أن الشعور سرعان ما كان يجب أن يتحول إلى انفعال شخصى ، « إخلاص » ، بل يجب أن يتحول؛ حتى إلى اعتراف خاص بالسيرة الذاتية . وهذه النظرة فى إنجلترا لم تنتصر انتصارا كاملا إلا فى القرن التاسع عشر . ففي القرن الثامن عشر أصبحت الاستعارة التى كانت تعد - دائما - الحلية الملائمة للقصيد مبدأها المحورى الرئيسى ، وحلت الحيوية والخصوصية العمومية كمطلب رئيسى للشعر . والتأثير الانفعالى الذى كان هدف البلاغة . وبعض الشعر أصبح - تحت تأثير النزعة العاطفية - « شيئا لا بد منه » لكل الشعر، بل حتى لكل الأدب . والنزعة الذاتية الرومانسية لم تكن إلا خطوة فى الاتجاه الآخر .

(٨٨) جونز : قصائد ، ص ٢١٧ .

لقد كان التحول إلى التصور الانفعالي للشعر بصفة عامة تحولا أوريا على نحو ما بحثه ديدرو وهردر . لكن النزعة التاريخية كانت أساسا إسهاما إنجليزيا ، وإن كانت قد تطورت فيما بعد على نحو أكمل على أيدي الألمان . لم يكن من قبيل الصدف أن النزعة التاريخية الجديدة قد ظهرت في إنجلترا ، حيث ظهر علم الجمال الحديث أيضا لأول مرة . وعلم الجمال كان يعنى تحولا إلى الفردية وإلى الاستجابة العينية الملموسة للفرد : لقد مهد الطريق إلى فهم حقيقى للتاريخ ، لاكشء ميت وقائم على التخطيط ، بل كعملية حية . وهذه النزعة التاريخية الجديدة أولت انتباها متزايدا أولا إلى الوسط والظروف الخاصة بالشعر . ولقد ارتفعت إلى مكانة (لها سوابق عديدة) لانستطيع حتى « إطلاقا وعلى نحو كامل أن نستمتع أو نفهم فهما سديدا أى مؤلف ، أى حادثة بصفة خاصة إلا إذا استبقينا فى نظراتنا دائما مناخه وبلده وعصره » (٨٩) . وهذا ليس هو المنهج التاريخى بالمعنى الكامل للكلمة ، كما يجرى التأكيد فى الغالب . وهذا وحده كثف التزكية الكلاسيكية بالاهتمام الحق باللياقة والفطنة . ولكن ترتب على نحو طبيعى على هذا الوعى بتأثير البيئة شك متزايد فى دوام المعايير النقدية . وعلى سبيل المثال ، فإن جولد سميث (٩٠) طالب بأن « الذوق الإنجليزى - مثل الحرية الإنجليزية - لا يجب تقييده إلا بالقوانين الخاصة به » ، ويجب على

(٨٩) جوزيف وورتن : مقال عن بوب ، الجزء الأول ، ص ٥ .

(٩٠) أوایلر جولد سميث (١٧٢٠ - ١٧٧٤) : شاعر وروائى وكاتب مسرحى مولود فى أيرلندا درس الطب وتفرغ للأدب بدءا من عام ١٧٥٦ ، تعرف على دكتور جونسون عام ١٧٦١ ، وهو عضو المنتدى الأدبى الشهير الذى التفت حول جونسون ، من مؤلفاته « تاريخ الأرض والطبيعة الحية » (١٧٧٤) . (المترجم) .

النقد « أن يفهم طبيعة المناخ والبلد إلى آخره قبل أن يعطى قواعد لتوجيه الذوق . بقول آخر : على كل قطر أن يكون له نسق قومي من النقد » (٩١) . وقد أدت رحابة الأفق هذه إلى المزيد والمزيد من التسامح بالنسبة للأنماط المختلفة للفن، كما أدت - أخيراً - إلى شلّ النزعة النسبية في القرن التاسع عشر .

إن التأكيد على البيئة أصبح - بصفة خاصة - أمراً هاماً عندما جرى تحليل « العادات » التي تحدد العمل الفني بالتفصيل . وفي البداية كان أكثر التفسيرات إغراقاً في الابتعاد هو المفضل بشدة وعلى نحو كبير . ونظرية سير وليم تمبل (٩٢) عن الارتباط بين الطقس الإنجليزي المتغير والفكاهة الغريبة للإنجليز (٩٣)، كانت من أقدم الأمثلة على تفسير الأدب بالظروف المناخية . والفكرة الأقدم التي تذهب إلى أن الشعر - والشعر التخيلي بصفة خاصة - قد ازدهر خير ازدهار له في الجنوب ، تلقت صدمة شديدة من جراء « اكتشاف » الشاعر أوسيان ، وأنه من الشمال . وأقر جراي بأن « التخيل قد سكن لعدة مئات من السنين التي حلت بكل أبهته على الجبال الباردة والقاحلة لأسكتلندا ، ومن ثمّ فلا يمكن أن يكون من نتيجة الحرارة » (٩٤) . غير

(٩١) بحث في الحالة الراهنة للتعليم المهذب (لندن ١٧٥٩٥) ص ٩٥ ، وفي الطباعات المتأخرة أسقط جولد سميث الفصل السابع بكامله . انظر مقاله في « كريتيكال ريفر » العدد ٩ (١٧٦٠) ص ١٠ - ١٩ .

(٩٢) وليم تمبل (١٦٢٨ - ١٦٩٩) أديب إنجليزي له مقال شهير عن التعليم القديم والحديث . (المترجم) .

(٩٣) في مقاله « عن الشعر » (١٦٠) وأعيد طبعه في ج. إينجران : مقالات نقدية عن القرن السابع عشر (أكسفورد ، ١٩٠٨ - ١٩٠٩) الجزء الثالث ، ص ١٠٤ - ١٠٥ .

(٩٤) رسالة إلى جون براون (فبراير ١٧٦٢٤) في مراسلات بإشراف ب. تويني ول. هيويلير (أكسفورد ، ١٩٣٥) الجزء الثاني ، ص ٧٩٧ .

أن الفيلسوف هيوم وكيمرز أصبحا مشاكسين للغاية بالشغل الشاغل لتفسير الشعر بالظروف المناخية « (٩٥) .

ويزداد قبول نظرية المناخ عندما يعاد تفسيرها لتشمل الظروف الجغرافية . ويحاول كتاب « عن الشعر العبراني المقدس » للأسقف لوت أن يشرح الطابع الخاص للشعر العبرى بتأثير أشياء الطبيعة المحيطة : فهو يتتبع المناظر الطبيعية الفلسفية في الصورة المجازية في العهد القديم . وقد سافر روبرت وود إلى الشرق الأوسط ، ودرس في كتابه « مقال عن العبقورية والكتابات الأصلية لهوميروس » (١٧٦٩) الطبيعة الجغرافية لإقليم طروادة ، وخلص إلى أن هوميروس كان « أخلص ناسخ للطبيعة وأوفى شخص لها » (٩٦) .

وجرى أيضا إدراج الظروف السياسية لتفسير الأدب . إن الارتباط القديم بين الحرية والأدب كان مغروساً بشدة في عقول الإنجليز أثناء ثورتهم المجيدة . فقد لاحظ كيمرز في أواخر القرن الثامن عشر أن « الذوق لا يمكن أن يزدهر طويلا في ظل حكومة مستبدة » (٩٧) . وكان العصر بأكمله حافلاً بالمقارنات غير المحبوبة بين إيطاليا وأسبانيا وفرنسا وإنجلترا بالنسبة لكل جوانب الحضارة بما في ذلك الأدب . ومع هذا فإن هيوم وقلة آخرين رأوا أن المساواة البسيطة بين الحرية والآداب إنما يرفضها التاريخ . فعظمة عصور لويس الرابع عشر أوليون العاشر يصعب أن ننسبها إلى الحرية (٩٨) .

(٩٥) مقال « عن الطبايع القومية » في مقالات وأبحاث ، الجزء الأول ، ص ٢١٢ وما بعدها ، كيمرز : تخطيط لتاريخ الإنسان (أنثيرة ، ١٧٧٤) الجزء الأول ، ص ١٢ .

(٩٦) روبرت وود : مقاله عن العبقورية الأصلية وكتابات هوميروي (طبعة جديدة ، لندن ، ١٧٧٥) ص ١٥ .

(٩٧) كيمرز ، تخطيطات ، الجزء الأول ، ص ١٠٩ .

(٩٨) مقالات ، « عن الحرية المثالية » و « عن بزوغ وتقدم الفنون والعلوم » في : مقالات وأبحاث ، الجزء الأول ، ص ٩١ وما بعدها ، ص ١١٥ وما بعدها .

ولكن جرى تفسير تاريخ الأدب فى معظمه بنظرية تسمى - وإن كان على نحو مضلل نوعا ما - « النزعة البدائية » . وهذه النظرية تفترض أن « العادات البسيطة تدعم الشعر » ، ذلك الشعر الذى ازدهر خير ازدهار فى المجتمعات الأولى ، وأنه منذ ذلك الوقت قد تدهور . وتصور هذا المجتمع البسيط يتباين كثيرا مع المؤلفين الأفراد . فمن بين الكتاب فى الإنجليزية يأتى كتاب بلاكول عن « هوميروس » (١٧٣٥) ، وهو ينبوع الرأى الذى يذهب إلى أن هوميروس كان شاعراً قَبْلَياً بدائياً ، والمجتمع لم يكن بأى حال من الأحوال مجتمعا وحشيا ، بل بالأحرى كان فى حالة تحول عندما كانت العادات تتقل من مرحلة الخشونة إلى عصر التهذيب (٩٩) . وهذه اللحظة الذهبية لظهور الإنسان من الحالة البدائية قد وجدها آخرون فى العصر الهوميروسى . وحديث هُرد « عن العصر الذهبى للملكة إليزابيث » (١٧٥٩) يصفه فى هذه الأطر ، وقد تبنى توماس وورتن أفكار هُرد . والمدافعون عن الشاعر أوسيان كانوا أكثر تحمسا بشكل طبيعى بالنسبة للعصور الأكثر بدائية . ولقد اعتقد بلير أن « العصور التى نسميها بربرية هى الأكثر تفضيلا للروح الشعرية » ، وأن « التخيل كان أكثر توهجا وحيوية فى العصور الأولى للمجتمع » (١٠٠) ، ونحن نجد وليم دوف وهو متحمس أسكتلندى آخر للشاعر أوسيان ، وهوميروس قد اشتط على نحو أكثر تطرفا فى الثناء على « حقبة المجتمع الأولى ، التى لم تتشقق بعد » باعتبارها « مفضلة بصفة خاصة بالنسبة لإظهار العبقرية الشعرية

(٩٩) بلاكول : بحث فى حياة هوميروس وكتاياته (لندن ، ١٧٣٥) ص ٥٢ ومابعدها .

(١٠٠) بلير : تقرىقات ص ٢ - ٣ .

الأصيلة » (١٠١) . ونجد أن روبرت وود فى محاولته أن يصور عظمة هوميروس قد أدرج ملاحظاته عن شمال أفريقيا ، لكى يقدم المجتمع العربى على أنه مماثل للمجتمع الهوميروسى .

والأكثر مدعاة للدهشة بالنسبة للمراقب الحديث ، ذلك التشوش الكامل لحالات المجتمع المفترض فيه أن يكون بدائيا . فالمرحلة الأولى من الحضارة اليونانية ، والمجتمع المرسوم فى العهد القديم ، والمجتمع العربى المعاصر ، والعصور الوسطى الإقطاعية ، والعصر الحالك المفروض أن أوسيان قد عاش فيه كلها عصور تعد متماثلة . إن التبسيط الاجتماعى تضاهيه فجاجة الانقسام فى القرن الثامن عشر بين الشعر الطيعى والشعر الفنى . ويرجع هذا التناقض إلى عصر النهضة ، ولكن لم يحدث إلا فى القرن الثامن عشر أن توحد الشعر الطيعى مع الشعر الشعبى الكلى ، الذى انحرف قبل كل شىء عن التراث اللاتينى - الفرنسى : الإنجيل وهوميروس وأوسيان والشعراء القبليون من ويلز وأغنيات منطقة لابلاند فى شمال أوروبا والأغنيات الهندية المعروفة فى ذلك الوقت ، والأغنيات الشعرية الأسكتلندية ، وحتى الروايات الخيالية القائمة على الفروسية . ويبدو أن توماس برسى كان أول من فكّر فى التصور الواضح للشعر البدائى ككل ، وقد وضع خطة لمجموعة من « عينات من الشعر القديم لأمم مختلفة » . ويقوم عمل حياته فى المحاولات المختلفة لتنفيذ هذه الخطة . وترجماته من الشعر الصينى ومن الشعر عند الإسكندينافيين ، وعرضه الشرى لسفر نشيد الإنشاد فى العهد القديم باعتباره « عينة على الشعر العبرى » ، وكتابته

(١٠١) وايم دوف . مقال عن العبرية الأصيلة (لندن ، ١٨٦٧) ص ٨ - ١٠ من التصدير .

« ذخائر الشعر الإنجليزى القديم » (١٧٦٥) ، والذي لا يحتوى فحسب على الأغنيات الشعرية ، بل يحتوى أيضا على غنائيات إيزابيشية عديدة ومناظر من شكسبير وعينات من القصص الخيالية « المغربية » ، ونسحا من القصص الخيالية القائمة على الفروسية ، والطبعة التى خطط لها لأعمال سورى (١٠٢) - كلها تشير إلى هذا التصور للذاتية الجوهرية للشعر البدائى . ورسائله العلمية « المغنيون الإنجليز القدماء » و « أصل المسرح الإنجليزى » و « القصص الخيالية الموزونة » كلها إسهامات فى تاريخ مثل هذا الشعر ، مهما يظل ذوقه الخاص فاترا وحذرا ، ومهما يُدّ من أعذارٍ استشعرها بالنسبة لعمله (١٠٣) .

والتصور نفسه يتضمن النشاط الأثرى والنقدى الجراى . لقد وضع خطة لتاريخ الشعر الإنجليزى ، وهو يفترض فى هذا التاريخ أن يقدم خلفية عريضة عن الشعر البدائى ، وتضمنت الخطة مناقشة تفصيلية للشعر الغيلى (شعر ويلز ، وربما شعر أسكتلندا) ، الشعر القوطى (الشعر الإسكنديناوى والأجلو ساكسونى) (١٠٤) . ويُعدّ جراى باحثا فى القديم أكثر منه ناقد . لقد درس تاريخ قرض الشعر بدقة ، وحاول أن يبين أن القافية جاءت من شعر إقليم ويلز ، وإن كان قد اقترح فيما بعد أنه « قد يكون بدأ بين الناس العامين ، ولا ينطبق إلا على الأنواع الأدنى من

(١٠٢) هناك المزيد عن برسى فى كتاب ويليك . يزوغ تاريخ الشعر الإنجليزى ص ٦٨ وما بعدها . ونجد جردا شاملا لخطط برسى عند هينز مارول : « توماس برسى » جويتجن ، ١٩٣٤ قارن كلينث بروكس . « تاريخ طبعة برسى لقصائد « سورى » دراسات إنجليزية ، العدد ٦٨ (١٩٣٤) ص ٤٢٤ - ٤٢٠ ، ف . ه . أ وجيرن . توماس برسى ومجموعته الناقصة القصائد الإنجليزية نسخ برسى عن الروايات الخيالية فى هنرى إهنتجون ليبرى ، سان مارينو ، كاليفورنيا .

(١٠٣) كلها فى ذخائر الشعر الإنجليزى القديم ، ثلاثة مجلدات لندن ، ١٧٦٥ .

(١٠٤) خطة جراى فى رسالة إلى وورتن (١٥ أبريل ١٧٧٥) طبعت أول مرة عام ١٧٨٣ مراسلات ، الجزء الثالث

ص ١١٢٢ - ١١٢٥ .

الشعر «^(١٠٥) . ولقد قام ببعض المحاولات ؛ لكي يسجل أجزاء من تاريخه على الورق . ولدينا جزء وصفى عن ليدجيت ، وجزء آخر عن صمويل دانيال ، لكن الكل ظلّ خطّة فقط «^(١٠٦) . وجرّأ يصرح في الغالب بقراءاته ، وهو يقوم بانتقادات عديدة لشعر أصدقائه في رسائله الجميلة ، ومع هذا عرف أنه ليس ناقدًا : « أنتم تعرفون أنني لا أحب النقد ، وفي هذا فإنني أستاذ من نفسي ، وأعتقد أنه حتى النظم السيئ هو شيء طيب أو أفضل من أحسن ملاحظة تمّا طرح عنه «^(١٠٧) .

ولكن إذا كان الشعر بدائيا أصلا ، فإنه يجب بذل بعض المحاولات لتحديد تقيّمه . إن معظم الكتاب يفترضون عملية انهيار حتمى للتخيل مع نمو الحضارة . ولقد حاول جون براون - على نحو نسقى تماما - أن يرسم تاريخا « حدسيًا » للشعر في « رسالة علمية عن ظهور وحدة وقوة وأشكال التقدم والتأملات وأشكال فساد الشعر والموسيقى » (١٧٦٣) . لقد جمع براون الأمثلة من الشعر البدائي من جميع أنحاء العالم من اليونان وأسكتلندا المغمّرة بالشاعر أوسيان ، وأيرلندا المغمّرة بالشعر القبلي ، وأيسلندا الغارقة في الأبخرة ، وبيرو والهند والصين وأمريكا . ويعلن براون أنه بين كل الأمم توجد على نحو أصيل وحدة « الغناء والرقص والشعر » . لقد سبق النظم النشر ؛ لأن « العاطفة الطبيعية للحن

(١٠٥) كتاب سوقى اقتبسه و . ب جونز في كتابه : توماس جرائ باحثا (كامبردج ، ١٩٣٧) ص ٩٤ - ٩٥ .

(١٠٦) مطبوع في توماس جرائ : مقالات وانتقادات ، إشراف س . اس . نورث ، بوسطن (١٩١١) ص ٨٧ ومابعدها ، ص ١١٨ ومابعدها .

(١٠٧) رسالة إلى د . ماسون (٢٢ يناير ١٧٥٨) مراسلات ، الجزء الثانى ، ص ٥٥٦ - ٥٥٧ .

والرقص تقذف بالضرورة الأغنية المصاحبة فى إيقاع مطابق . ومع تقدم الحضارة انقسمت الفنون إلى أنواعها المتعددة . أولا كانت الفنون « مشوشة . نوعا من الكتلة الصماء التى لاتمايز فيها ، مختلطة فى التأليف عينه . » والوحدة الأصيلة للشاعر والموسيقى والمُشرِّع من شأنها - على أى حال - أن تتخيل وتظهر الفنون المنقسمة . والشعر سيكون أولا اختلاط كل الأنواع « خليطا من التريمة والتاريخ والحكاية والأسطورة » ، ثم تنشأ حيثئذ الأنواع الفردية : أولا الشعر الغنائى ، القصائد ، الترييمات ، لأن « هذه الأشياء فى مرحلتها البسيطة ليست إلا نوعا من الصيحات الجذلة للفرح أو الأسى أو الانتصار أو التهلل » . ثم تظهر الملحمة ، وأخيرا تظهر الدراما . والعملية البعدية هى مرة أخرى عملية انصهار ، ثم تخصص ، ثم - كما يرى براون - تحلل من جراء الفساد العام للعادات . وواضح أن براون يستمد تاريخه عن الأجناس الأدبية من دراسة الشعر اليونانى والملاحم الهوميروسية والتراجيديات الأثينية . لكنه بحث عن مواجهة فى موضع آخر ، ويحاول أن يلائم الشعر اليهودى والشعر المصطبغ بطريقة الشاعر أوسيان فى الخطة نفسها . ويجب التنديد بعصر النهضة وفق مصطلحات براون . ففى خلال تلك الفترة انفصلت الأنواع الثلاثة الأعظم للشعر عن الموسيقى ؛ فأصبحت التراجيديات « التسلية الواهنة للقراءة » ، وكُتبت القصائد « من النوع الذى لايمكننا غناؤه » ، والملاحم أصبحت الآن من النوع الذى يُقرأ فحسب ولا يُلقى . ويبدو التاريخ الكلى للشعر كعملية واحدة من التفكك والتحلل التدريجى لوحدة الفنون الأصيلة المثالية . وكان براون نفسه يأمل أن يعكس مجرى الأحداث ، ولهذا تتبع المحاولات الحديثة المتعددة لإعادة الوحدة بين الشعر والموسيقى : الأغنية ، الأوبرا ، التأليف الغنائى

الكنسى ، الدراما الدينية ، الغنائية ، لكنه أدانها جميعا على أنها غير كاملة ؛ ولم ير الأمل فى القصائد بأسلوب دريدن مع مصاحبة موسيقية ، مقدا مثلا تعسا لمثل هذه القصيدة من إنتاجه هو^(١٠٨) .

وخطه براون التى من المؤكد أنها تأثرت بروسو قد طرأ عليها تغيير على يد كتاب آخرين كثيرين فى العصر: على سبيل المثال آدم فرجوسن ، الذى وصف فى « مقال عن تاريخ المجتمع المدنى » (١٧٦٧) تاريخ الأدب على أنه تقسيم تقدمى للعمل . وبراون وفرجوسن بخططهما التأملية سبقا المؤرخين التطويريين فى القرن التاسع عشر : بروننير^(١٠٩) وجون أدنجتون سيموندز^(١١٠) لأن معرفتهما العينية الملموسة بالتاريخ الأدبى كانت ضعيفة . لقد نقدا التمسك بالفردية . ولقد تناولا الأدب على أنه كتلة يتم النظر إليها من بعيد ، يتكاد تكون سديما مجهولا .

وهناك خطط مماثلة أيضا تضم أعمالاً خيرة، مثل نقاد العصر التطيقيين : وورتن وريتشارد هرد . و « مقال عن بوب » (١٧٥٦ ، ١٧٨٢) لورتن يربط بين نظرية فى التاريخ تفترض تدهورا فى التخيل فى الشر، وبين نظرية مماثلة من الأجناس الأدبية ، وتصنيف الملكات الإنسانية . ولدى وورتن مشاعر قوية تؤمن بأن الشعر لا يجب أن يساعد فحسب ، ولكن يعبر عن المشاعر الحقيقية

(١٠٨) براون : رسالة جامعية (لندن ، ١٧٦٢) ص ٥٥ ، ص ٤٠ ، ص ١٠١ ، ص ٤١ ، ص ١٩٧ .

(١٠٩) فريديناند بروننير (١٨٤٩ - ١٩٠٦) ناقد فرنسى ، وأستاذ الأدب بالايكول نورمال بباريس ١٨٨٦ ، ومحاضر بالسوربون ١٨٩٢ له « دراسات نقدية » (١٨٨٠ - ١٩٠٧) ، « تطور الشعر الغنائى » (١٨٩٤) . (المترجم)

(١١٠) جون أدنجتون سيموندز (١٨٤٠ - ١٨٩٣) . كاتب بريطانى ، أكبر مؤلفاته « تاريخ عصر النهضة فى إيطاليا » (١٨٧٥ - ١٨٨٦) ، « دراسات للشعراء اليونانيين » (١٨٨٢) . (المترجم) .

للعصر ، وأنه يجب أن يكون مخلصا على نحو شخصي ، بل قائما على السيرة الذاتية . وهكذا اعتقد أن بوب لم يكن في قدرته أن يكتب ملحمة ، أو أن مشروع كتابه « بروتوس » يشكل فشلا ؛ لأن بوب « غير مؤهل لعرض عصور البطولة والحياة البسيطة ، التي لا يستطيع إلا الشعر الملحمي وحده أن يصفها وصفا كاملا » . والشعراء المحدثون - بصفة عامة - قاصرون من جرّاء العصر غير البطولي الذي يعيشون فيه ، وهم يفضلون « أن يتناولوا الأشياء لا الرجال » ، « لعرض القصائد لا إظهار الأحداث » ^(١١١) . ويجرى تبرير الشعر التعليمي والوصفي كضرورة للعصر ، نتيجة التدهور الضروري في التخيل ، وبوب هو شاعر الزمان النثرى المتأخر ، وإن كان ليس له مثل في نوع الشعر المتاح الآن . وتفترض هذه الخطة التاريخية مرتبة للشعر وفق الملكة التي تخاطبها ، والتي يُفترض أنه يتم الإنتاج بمقتضاها ، وتُفترض هرمية في الأجناس الأدبية هي أساسا الهرمية القديمة التي تُعلّى من شأن الملحمة والتراجيديا . وأعظم الشعراء هم شكسبير وملتون وسبنسر ، ولأنهم كتبوا تراجيديات وملاحم ، فإنهم جليلون ومثيرون للشجن ، وينشدون ماهو بطولي وما هو تخيلي في الإنشاد : « إن الجليل والمثير للشجن هما العصبان الرئيسيان لكل الشعر العبقري الأصيل » . وبوب ينتمي إلى طبقة ثانية من الشعراء : « رجال الفطنة والإحساس » . فما هو الجليل والمثير للشجن على نحو مفارق عند بوب ؟ هكذا يتساءل وورتن ، وجوابه يكاد يكون بالسلب . إن قصيدة « من هلويزا إلى أبيلار » و « مرثية في ذكرى سيدة تعسة » تلقيان الثناء على أنهما مثيرتان للشجن . ولكن بصفة عامة يقول وورتن إن ألمعية بوب المميزة العظيمة هي الشعر الهجائي

(١١١) مقال عن بوب ، الجزء الأول ، ص ٢٧٦ ؛ الجزء الثاني ، ص ٥٤

أو « الخلقى » و « الفطنة والهجاء مؤقتان وفانيان ، لكن الطبيعة والعاطفة دائمان » ويجب أن يقنع الذين يعجبون بالشاعر بوب بأن يعدونه « أعظم شعراء العقل ، وأول المؤلفين الأخلاقيين في النظم »^(١١٢) . وورتن أبعد ما يكون عن أن يحطّ من شأن بوب : إنّ المرء يمكنه أن يتجادل بأنه يصعب منحه مرتبة أعلى ، ولكن هو أسفل الشعراء الأعظم . زيادة على ذلك فإنّ التأثير العام للكتاب كان من شأنه أن يوسّع الهوة بين شاعر التخيل وشاعر الإحساس ، بين مايسميه وورتن (وهو أمر مختلف تماما عن استخدامنا) « الشعر الخالص » والشعر الهجائي والأخلاقي . ويشكل الكتاب كله دفاعا وإعادة تأكيد التصدير المبكر الذي كتبه وورتن لديوانه « قصائد » (١٧٤٦) ، فقد أشتكى كثيرا ، وأعلن أن « الابتكار و التخيل هما الملكتان الرئيسيتان لدى الشاعر » . إن « قصائد » هي محاولة لاسترجاع الشعر إلى قناته الصحيحة^(١١٣) . وورتن يشبه جون براون في أنه لم يعبا - حسب مفهومه الخاص للتاريخ - بحقيقة أن محاولته مقضى عليها بالفشل .

ويقوم كتاب « رسائل عن الفروسية والقصة الخيالية » من تأليف هرد على خطة تاريخية مماثلة . فهرد يشبه وورتن في أنه أبعد مايكون عن هدم الهرمية المقبولة للأجناس الأدبية ، كما يتضح من كتاباته الأخرى ، ومنها على سبيل المثال دراسته « رسالة علمية عن مجالات الدراما » (١٧٥٣) . إنه كلاسيكي جديد صارم في تناوله للمحاكاة والأنواع الأدبية . وهو من الناحية المزاجية

(١١٢) المصدر السابق ، الجزء الأول ص ١ - ٢ من التصدير ، ص ٥ من التصدير ، ص ٢٣٠ : الجزء الثاني ،

ص ٤٠٣ .

(١١٣) قصائد عن موضوعات مختلفة (لندن ، ١٧٤٦) إعلان .

أكثر منهجية وقدرة على البحث عن أكثر الناس المرتبطين به . ومع هذا فإن كتاب « الرسائل » يلاءم دفاع سبنسر وأريوستو وتاس في الخطة التاريخية الجديدة : تدهور التخيل مع نمو الحضارة : « إن ماجنيانه من هذه الثورة ... هو قدر كبير من الحسن الحسن ... وما فقدناه هو عالم من الاختلاف الجميل » (١١٤) .

وهرد إلى حد ما يتطلع في حنين إلى الوراثة ، إلى الماضي الشعري ، لكنه لا يدعو إلى عودة إليه ، وهو لا يستطيع هذا بحكم مبادئه . إنه يريد أن يوسع مدى الوجدان ، وأن يبرر إعجابه الشديد الخاص بسبنسر ونماذجه الإيطالية . وهو يعبر عن أفكار جوزيف وورتن نثرا على نحو دقيق ، عندما يجعل التقابل بين « الشعر الأعظم وما يمكن أن يسمى الشعر الخالص » لسبنسر وملتون ، وبين « الأنواع الأكثر تواضعا للشعر ، وخاصة الهجائي والأخلاقي » عند دريدن وبوب (١١٥) . إن الأسقف هرد هو رجل عصره ، وهو فخور بإنجازات هذا العصر وتقدمه ، لكنه في نفسه يأسى لتدهور التخيل ، وهو يحب استعادة تقدير الشعراء الإيطاليين « الرومانسيين » . وهو يشبه الكثيرين في زمانه لا يستطيع أن يهرب من ثنائية لاتصالح فيها بين الرأس والقلب . ولقد كتب كثيرا من النقد الذي يتقبل النسق السائد ، وهو لم يكف إطلاقا عن الاستمتاع والإعجاب بدريدن وبوب ، ولكنه من جهة أخرى يدرك شيئا يقلت من النسق : ألا وهو الشعر التخيلي الأعظم الذي كان في الماضي .

ولقد أثر هرد في توماس وورتن الذي يمكن وصف كتابه « تاريخ الشعر الإنجليزي » (١٧٧٤ - ١٧٨١) على أنه مثل للخطة التاريخية عينها ، والانقسام

(١١٤) الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٢٥٠

(١١٥) مدخل إلى الكتاب السوقى (١٧٦٩) ورلت عند أولدين مونتاجو ، ص ١٤١

نفسه فى عقل مؤلفه . والكتاب به بعض المزايا الفريدة : إنه أول تاريخ للأدب الإنجليزى لم يسبق له مثيل فى اتساعه ، وهو يربط الحس التاريخى بالنظرة النقدية للأعمال المفردة على الأقل فى النظرية والطموح . ولقد استغرقت مواده ، وغرق فى كيان هائل من الاقتباسات من المخطوطات والكتب الشاذة والمعلومات عن المصادر والمراحل وسير الحياة . و « تاريخه » مفكك فى تنظيمه . ومع هذا فيه خطة وتصور أساسيان ، وهو خير تطوير للإخلاص المزدوج الذى وصفناه فى أخيه وفى هرد . إن وورتن يؤمن بالتقدم من « الفجاجة إلى الأناقة » ، وعو يؤكد أننا « نلقى نظرة إلى الوراء على الظروف البدائية لأسلافنا » ولدينا شعور « بانتصار التفوق » ^(١١٦) . وهو يتتبع باستمرار تقدما فى قرص الشعر نحو مثال الانتظام فى عصره . وهو يحط من قدر الفن الخيالى البشع ، والفن الخيالى المشتط ، ومالا ذوق فيه ، وهو يحنّ إلى ماهو مفتقدو الذى كان فى العصور القديمة لقواعد التأليف والصواب والانتقاء والحصافة ^(١١٧) . وهكذا لم تكن هناك أى خيانة أو إنقلاب فيما بعد فى دراسة وورتن « أشعار عن لوحة سيرجوشوا : نافذة مرسومة عند الكلية الجديدة » ، التى كُتبت عام (١٧٨٢) بعد نشر الجزء الثالث من كتابه « التاريخ » . ويتغنى وورتن بأنه قد « ارتد من جديد إلى الحقيقة » :

« ارتد إلى الحقيقة ، دون الاقتصار على الذوق الخاص ، والذى يسترعى نموذج الكلى نظر البشرية : ارتد إلى الحقيقة ، التى هدفها الجرى

(١١٦) تصدير لكتاب : « تاريخ الشعر الإنجليزى » (ثلاثة مجلدات . لندن ، ١٧٧٤ - ١٧٨١) .

(١١٧) تاريخ الشعر الإنجليزى ، الجزء الثالث ، ص ٤٩٩ وهناك أمثلة عديدة فى كتاب ويليك : بزوغ التاريخ الأدبى

الإنجليزى .

التي يُقاوم كبح جماح الهوى الهش وتقلبات الموضة «^(١١٨) . ولكن جنباً إلى جنب هذا الإيمان بالتقدم والحقيقة الكلية (تقدم نحو الحقيقة الكلية الكلاسيكية) ، كان لدى وورتن ذوق أصيل بالنسبة للمثير والوحشي والغريب والتخيلي والقوطي والمتطرف . وإعجابه بتشوسر وعشاق تشوسر الأسكتلنديين وسبنسر وقصائد ملتون الثانوية هو إعجاب أصيل وعميق . وهو بإيمانه بالتقدم يتقبل وجهة النظر الخاصة بإنهيار التخيل منذ العصور المبكرة للمجتمع : « إن الجهل والخرافة المعارضين للمصالح الحقّة للمجتمع البشري هما والدا التخيل » . وإن وورتن وهو يردد ما أورده هرد في « الرسائل » يدرك أن العالم الحديث قد اكتسب « إحساساً طيباً جداً وذوقاً حسناً ونقداً ممتازاً » ، « ولكننا في الوقت نفسه فقدنا مجموعة من العادات ، ونسقا من الحيل الفنية ذات الطابع المسرحي أكثر ملاءمة لأغراض الشعر عن تلك التي كانت ملائمة في مكانها . لقد تشبنا من جراء أشكال الغلو والتطرف التي تعلو على املاءمة ، ومن جراء الخوارق التي أصبحت مقبولة أكثر من الحقيقة ، ومن جراء القصص الخيالية التي أصبحت أكثر قيمة من الواقع »^(١١٩) . إن وورتن لا يفضل بالفعل القصة الخيالية على الواقع، لكنه أراد أن يقول - كما فعل هرد - إن هناك نوعاً من الخيال أكثر قيمة من الواقع بالنسبة لاستخدامات الشعر. وهو يشارك أخاه وهرد أسفهما على أن الفروسية والأساطير الشعبية لم تعد صالحة للاستعمال عن الشعراء المحدثين ؛ لأنها لم تعد تحمل قناعة ما .

(١١٨) « أشعار » ، في الأعمال الشعرية (الطبعة الخامسة ، ١٨٠٢) ، الجزء الأول ، الأبيات ٦٤ - ٦٧

(١١٩) التاريخ ، الجزء الثاني ، ص ٤٦٢ - ٤٦٣ .

ووجهة النظر المزدوجة تسمح لورتن بأن يمجّد عصر الملكة إليزابيث باعتباره العصر الذى نجح فى الربط بين التخيل والعقل. وبالرغم من درجة الحضارة التى استمتع بها ذلك العصر ، فإنه لاتزال حيّة « درجة من الخرافة كافية لأغراض الشعر وتبنى الحيل الفنية الخاصة بالقصة الخيالية »^(١٢٠) . إن النقد لم يقيد بعد التخيل ، والهجاء لم يكبح تخييلات الخيال ، والعلم لم يكن قد طمس بعد كل الأوهام .

ومن وجهة نظر وورتن نجد أن الشعر الإنجليزى (ونفترض كل الشعر) قد مر بثلاث مراحل : التخيل ، والتخيل والعقل فى تركيب ، الحكم والصوابية . وبدا هذا مفيدا له من وجهة نظر التقدم الاجتماعى للإنسانية ؛ حتى ولو قد تسبب فى موت التخيل والشعر .

بالإضافة إلى هذا ، فإن وورتن لم يفقد الأمل فى الشعر. فبالرغم من خطته الصارمة وما فيها من خوف أن يكون هناك المزيد من التدهور فى التخيل نتيجة النمو اللاحق للحضارة، فإنه كان يأمل أن تنعكس هذه العملية . ولقد تطلع إلى الإحياء الملتونى « كثورة منظورة » ، كمحاولة لإعادة إدراج « التخيل والخيال والوصف التصويرى المرئى والصورة المجازية للرومانسية » بدون التضحية « بالإنقاء وحسن التمييز والبراعة والحكم »، والذى يبدو له أنه مكاسب الخدانة^(١٢١) . وإن وورتن والمجموعة التى معه وهم يستشعرون ببعض القلق يحتفظون

(١٢٠) المصدر السابق ، الجزء الثالث ، ص ٤٩٠ - ٤٩١ .

(١٢١) تصدير لكتاب ملتون : قصائد عن عدة مناسبات (لندن ، ١٧٨٥) ص ٦ من المقدمة ، وص ١٢ من المقدمة ،

التاريخ ، الجزء الثالث ، ص ٤٩٧ و ص ٤٩٩ .

بوجهة نظر مزدوجة : الثقة فى تقدم الحضارة الحديثة ، بل وحتى الذوق الحسن الحديث ، ومع هذا هناك نكوص عن « عالم التخيل الجميل » .

ولم يحدث إلا فى القارة الأوربية مع جماعة «العاصفة والاجتياح» أن جرى فهم النتائج، كما جرى نبذ التوفيق . وعلى أى حال ومن وجهة نظر حالية نجد أن التوفيق الإنجليزى لا يظهر بدون جاذبيته، أو حتى تبريره العقلى . إنه يصبح حيويًا بروح تاريخية حقيقة من التسامح ، وإقرار باستحالة العودة إلى الظروف التى أوجدت الشعر القديم . وفى موقف مختلف ، وفى إطار مختلف نحن معروضون للمشاركة فى هذا التوفيق اليوم . ونزعتنا التاريخية التى تؤيد أشد أنواع الفن تنوعًا من رسومات الكهوف قبل التاريخ إلى بيكاسو ، من هوميروس إلى إليوت ، من التحليلية السهلة إلى سترافينسكى هى نزعة انتقائية شاملة كلية . وفيها التضمينات نفسها من العقم الذى نشعر به عند النقاد المهتمين بالتراث القديم فى القرن الثامن عشر . واليوم هم - بحق - يستخلصون تعاطفًا شديدًا واهتمامًا كبيرًا ، فهم يمثلون بدايات وجهة نظر يبدو أنها أصبحت شبه عامة شاملة فى العالم الأكاديمى اليوم .

المصادر والمراجع

.. * ..

No Part of topic has been investigated more thoroughly and competently than this. But there is no general treatment, except in the old-fashioned surveys by Saintsbury; A. Bosker, *Literary Criticism in the Age of Johnson*, Groningen, 1930, new ed. New York, 1953; and J. W. H. Atkins, *English Literary Criticism : 17 th and 18 th Centuries*, London, 1951 . A small but excellent sketch is Ronald S. Crane's " English Neoclassical Criticism, " in *Dictionary of World Literature*, ed. Joseph T. Shipley (New York, 1941), pp. 193 - 203, reprinted in *Critics and Criticism : Ancient and Modern*, ed. R. S. Crane (Chicago, 1952), pp. 372 - 88 . There is much good comment in Meyer H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York, 1953), which is, however, largely devoted to the romantic movement .

On main genres see Clarence C. Green, *The Neo-Classic Theory of Tragedy in England during the Eighteenth Century*, Cambridge, Mass., 1934; H. T. Swedenberg, Jr., *The Theory of the Epic in England, 1650-1800*, Norman Maclean, " From Action to Image : Theories of the Lyric in the Eighteenth Century," in Crane's *Critics and Criticism*, pp. 408-60.

A General treatment of historicism is my *Rise of English Literary History*, which discusses many related questions. I must refer to it for a fuller development of this chapter.

The following books and article are most relevant to the topics of the chapter, in the order in which they are taken up in the text.

Shaftesbury : see the last chapter of Ernst Cassirer, *Die platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge*, Leipzig, 1932, Eng. trans. Austin, Texas, 1953; R. L. Brett, *The Third Earl of Shaftesbury*, London, 1951.

Taste : see, besides Bäumler, Martin Kallich, "The Associationist Criticism of Francis Hutcheson and David Hume," *SP*, 43 (1946), 644-67; Marjorie Grene, "Gerard's Essay on Taste" *MP*, 41 (1943), 45-58.

Genius, imagination, and originality : cf. Logan Pearsall Smith, *Four Words* : Romantic, Originality, Creative, Genius, Oxford, 1924; Paul Kaufman, "Heralds of Original Genius," in *Essays in Memory of Barrett Wendell*, Cambridge, Mass., 1926; A. S. P. Woodhouse, "Collins and Creative Imagination," in *Studies in English by Members of University College*, Toronto, ed. M. W. Wallace (Toronto, 1931), pp. 59-130; Donald F. Bond, "The Neo-Classical Psychology of Imagination," *ELH*, 4 (1937), 245-64; Walter J. Bate, "The Meaning of Archibald Alison's Essays on Taste," *PQ* 27 (1948), 314-24.

Alison : see Martin Kallich, "The Tendency toward Platonism in Neo-Classical Esthetics," *ELH*, 1 (1934), 91-119; Hoyt Trowbridge, "Platonism and Sir Joshua Reynolds," *English Studies*, 21 (1939), 1-7; Michael Macklem "Reynolds and the Ambiguities of Neo-Classical Criticism" *PQ* 21 (1952), 383-98.

Particularity : see Houghton W. Taylor, "Particular Character : an Early Phase of a Literary Evolution," *PMLA*, 60 (1945), 161-74; Scott Elledge, "The Background and Development in English Criticism of the Theories of Generality and Particularity" *PMLA*, 62 (1947), 147-82.

Burke : see Dixon Wecter, "Burke's Theory of Words, Images and Emotion," *PMLA*, 55 (1940), 167-81.

Kames : see Gordon McKenzie, "Lord Kames and the Mechanist Tradition," in *Essays and Studies in English*, University of California Publications, 14, Berkeley, 1943; Helen W. Randall, *The Critical Treory of Lord Kames*, Northampton, Mass., 1944 (good). See also comments in I. A. Richards, *The philosophy of Rhetoric* (New York, 1936), pp. 16ff., 98 ff.

Blair : see Robert M. Schmitz, *Hugh Blair*, New York, 1948.

Shakespearean criticism in the 18th century : e.g. Herbert S. Robinson, *English Shakesperian Criticism in the Eighteenth Century*, New York , 1932; Robert W. Babcock, *The Genesis of Shakespeare Idolatry*, Chapel Hill, 1931.

Tragic pleasure : Earl R. Wasserman, "The Pleasures of Tragedy," *ELH*, 14 (1947), 283-307.

Comic theory : J. W. Draper, "The Theory of the Comic in Eighteenth-Century England," *JEGP*, 37 (1938), 207-23 (a slight treatment); Edward N. Hooker, "Humour in the Age of Pope," (*Huntington Library Quarterly*, 11 (1947-48), 361-86.

Primitivistic theories of the epic : L. Whitney, "English Primitivist Theories of Epic Origins," *MP*, 21 (1924), 337-78.

Homer : Donald M. Foerster, *Homer in English Criticism : the Historical Approach of the Eighteenth Century*, New Haven, 1947.

Spenser : Jewel Wurtsbaugh, *Two Centuries of Spenserian Scholarship, 1609-1805*, Baltimore, 1936.

The novel : Joseph B. Heidler, *The History, from 1700 to 1800, of English Criticism of Prose Fiction*, Urbana, Ill., 1926.

Gray · William P. Jones, *Thomas Gray, Scholar*, Cambridge, Mass., 1937.

John Brown : Hermann M. Flasdeck, *John Brown (1715-1766) und seine "Dissertation on Poetry and Music," Husic,* 1924.

Joseph Warton : Hoyt Trowbridge, "Joseph Warton on Imagination," *MP*, 35 (1937), 73-87; Paul Leedy, "Genre Criticism and the Significance of Warton's Essay on Pope," *JEGP*, 45 (1946), 140-6.

Hurd : Edwine Montague, *Bishop Hurd as Critic*, unpublished dissertation, Yale University, 1939 ; idem, "Bishop Hurd's Association with Thomas Warton," *Stanford Studies in Language and Literature*, ed. Hardin Craig (Stafor University, 1941), pp. 233-56; Audley L. Smith, "Richard Hurd's Letters on Chivalry and Romance, *ELH*, 5 (1939), 58-81; Hoyt Trowbridge, "Bishop Hurd : A Reinterpretation," *PMLA*, 58 (1943), 450-65.

Thomas Warton : Clarissa Rinaker, *Thomas Warton : a Biographical and Critical Study*, Urbana, Ill., 1916; Raymond D. Havens, "Thomas Warton and the Eighteenth Century Dilemma," *SP* 24 (1928), 36-50; David Nichol Smith, *Warton's History of English Poetry*, Oxford, 1929. For a detailed treatment see the last chapter of Welle, *Rise*, where there are many more bibliographical references.

(٧)

التقد الإیطالى

تلعب إيطاليا دورا كبيرا وبارزا في تاريخ النقد الأدبي : في عصر النهضة وفي أوائل القرن الثامن عشر ، ومرة أخرى في أواخر القرن التاسع عشر (دى سانجيتيس ^(١)) ، وفي أوائل القرن العشرين (كروتشه) . ولكن في أواخر القرن الثامن عشر يبدو أن دورها كان ثانويا نسبيا .

ويعد كتاب جيان فنسنزو جرافينا ^(٢) « التفكير الشعري » (١٧٠٨) صيغة من أجمل الصياغات للمذهب الكلاسيكي الجديد . إن الشعر هو الحقيقة ، وقد تقنعت في شيء مشابه محبوب ، إنه يجرى التعبير عنه في شيء مشابه محبوب ، إنه علم يأمل في التعبير عنه بشكل عيني : « الشعر هو ساحر ، ولكنه ساحر مفيد ، والشعر احتياج ، ولكنه يبدد حماقاتنا » ^(٣) . وقد عارض جرافينا التمسك الخاضع بالقواعد ، واستهجن النزعة العقلانية المتطرفة لبعض الديكارتيين الفرنسيين .

وهو في بحث مبكر له هو « مقال عن أنديميوني » (١٦٩١) هاجم فيه مفهوم الجنس الأدبي ، وإن كان قد كتب فيما بعد عن نظرية التراجيديا . ^(٤) وبصفة عامة يصعب أن نتين كيف يمكن الإشادة به كمبشر بالرومانسية ، إنه مُشرّع ، وهو أساسا

(١) فرنسيسكو دى سانجيتيس (١٨١٧ - ١٨٨٣) : ناقد ومؤرخ إيطالي وهو مؤسس النقد الأدبي الحديث . له « تاريخ الأدب الإيطالي » (١٨٧٠ - ١٨٧١) . (المترجم) .

(٢) جيان فنسنزو جرافينا (١٦٦٤ - ١٧١٨) مُشرّع وكاتب وناقد إيطالي . (المترجم) .

(٣) النثر : ص ٨ ، ص ١٥ .

(٤) « مقال عن أنديميوني دى ألساندرو جويدى » في « النثر » ص ٢٤٩ وما بعدها ، وخاصة ص ٢٦٠ - ٢٦١ . كروتشه في « علم الجمال » الترجمة الإنجليزية ص ٤٤٤ - ٤٤٥ وم . فوييني « نشوء تاريخ الأجناس الأدبية » في « تقنية وتاريخ الأدب » بإشراف ا . موميليانو (ميلانو ، ١٩٤٨) ص ١٨٩ وما بعدها ، استفل الكثير من هذه القوة ، ولكن لا يبدو لي إلا أنه مجرد إرهاب بالتوقعات والجدّة . وبعد ذلك كتب جرافينا « عن التراجيديا » (١٧١٥) « النثر » ص ١٥٠ وما بعدها .

عقلاني ؛ ولقد رأى الشاعر إنسانا يجسّد المفاهيم ، ويستخدم حلاوة الغناء لتمدين الناس ^(٥) .

وهناك معاصرون له مثل المستنير لودفيكو أنطونيو مورا توري (١٦٧٢ - ١٧٥٠) وهم يمتّون على نحو فج إلى التراث نفسه الذي حاول إحياء شعراء عصر النهضة بعدما لاحت لهم ضلالات الزخرفة الغريبة (فن الباروك). لقد تحدّثوا عن النوق السليم، كما فعل الفرنسيون، ودافعوا عما هو معجز، وآمنوا بالتخيل؛ أى قوة الابتكار وحقّ التصور الخيالي والعرض التصويري البصري، وجعل غير الممكن راجحاً، وهى أوضاع دافع عنها كل الكلاسيكيين الجدد الممتازين . ولايكادون يختلفون عن المدافعين الأكثر تحمراً عن العقيدة الكلاسيكية الجديدة فى الخارج ، ولم يمارسوا تأثيراً شديداً خارج إيطاليا . والصلة الطفيفة كانت استقبال بومر الناقد السويسرى ليترو دى كاليو واحتفاله ببحثه الصغير « التقابل بين الشعر والتراجيديا فى إيطاليا وفرنسا » (١٧٣٢) وقد سبق كاليو ببعض حجج لسنج ضد المسرح الفرنسى ، وهولم يجنح - بطبيعة الحال - للحرية الرومانسية ؛ بل جمع إلى النص والمعنى الحقيقى لأرسطو ضد القواعد الفرنسية ^(٦) . ولكن بينما كان التراث الكلاسيكى الجديد يعاد تأسيسه فى إيطاليا كان يعيش، ويكتب فى نابولى فيلسوف هو جيامباتستا فيكو (١٦٦٨-١٧٤٤) طرح مفهوماً مختلفاً جداً عن الشعر والتاريخ الأدبى فى كتابه «العلم الجديد» (١٧٢٥) ، فالشعر معارض تماماً للعقل ، ويرتبط بالحواس ويتحدّ بالتخيل والأسطورة. والشعراء يمتّون إلى العصور البطولية القديمة للبشرية

(٥) عن جرافينا كمبشر بالرومانسية انظر : ج .ج . روبرتسون : دراسات فى نشوء النظرية الرومانسية . « النثر »

(٦) عن كاليو انظر : روبرتسون ، كروتشة ، كويجلي .

عندما تكلم الناس لغة الاستعارة ، لغة الإشارات . وواضح أن فيكو قد ذكر لأول مرة أن الشعر هو ضرورة للطبيعة ، وهو العملية للعقل الإنسانى ^(٧) . وهو ميروس الذى هو ليس إلا اسما للأمة اليونانية إنما يروى تاريخها فى الغناء ، ودانتى - وهو هوميروس البربرية الجديدة فى العصور الوسطى - هما المثلان للصحة الشعرية ، بينما العصور الحديثة لاتستطيع أن تنتج إلا الخطباء والفلاسفة ^(٨) . ويبدو أن الطبيعة - لا الفن ، والتخيل - لا العقل - يلخصان نظرية فيكو .

والمفهوم الجديد والمتطرف للشعر وتاريخه منسوج بدقة - بشكل يدعو للدهشة - فى خطة تأملية مذهلة لفلسفة فى التاريخ والإنسانية: ولم يتم إدراك مغزاها إلا عندما عرضها بنديتو كروتشه فى كتابه «علم الجمال» (١٩٠٢) . لقد رأى كروتشه فى فيكو سلفه الروحى المباشر ومؤسس علم الجمال . وهو يؤكد الموضوعات الدالة المتكررة المثمرة ، ويقلل - بإصرار أو يتجاهل بعناد - عناصر أخرى تجعل معتقدات فيكو أقل وضوحا بكثير عما تظهر به فى عرضه الرائد ^(٩) . وفيكو لم يكن قادرا بالفعل على أن يميز بين الشعر والأسطورة ، وإن « حكمته الشعرية » ليست الخلدس عند كروتشه ، بل هى معرفة أدنى بكل بساطة . وفى الممارسة فإنّ تصوره للشعر ليس بعيدا تماما عن مواطنه جرافينا ، كما يبدو . إن « الحقيقة الخيالية » هى نوع أدنى من الحقيقة المتاحة للمجتمعات البدائية ،

(٧) هنا فقرات رئيسية فى « العلم الجديد » (طبعة ١٧٤٤) : الفقرات : ١٨٥ ، ٢١٤ ، ٣٦٣ ، ٣٧٥ ، ٢٨٤ ، ٤٠٩ ، ٤٦٠ ، ٨٢١ (ترقيم الفقرات استخدمه نيكوليني ويرجين - فيش) .

(٨) المصدر السابق . الفقرات : ٨٧٣ ، ٨٧٥ ، ٧٨٦ ، ٨١٧ وعن دانتى أيضاً جويديو : عن دانتى (كُتب عام ١٧٢٨ أو ١٧٢٩) ورسالة إلى بطلى وأنجيلوى (٢٦ ديسمبر ١٧٢٥) .

(٩) عرض كروتشه الكامل فى كتاب « فلسفة فيكو » ، بارى ، ١٩١٠ .

والشعو ليس بأى حال من الأحوال ذاتيا تلقائيا ، بل هو القوة التربوية الرئيسية التى تقود الناس خارج البربرية ^(١٠) .

فإذا سلّم المرء بالتفسير الكروتشى، فإنه ربما لاتزال لديه شكوكه عما إذا كانت القطعية النامة بين الشعر والعقل ؛ والتلاحم بين الشعر واللغة يستحقان مثل هذه التقديرات ، وعلى المرء أن يتقبل ذوق كروتشه الخاص ، لكى يرى فى فيكو مؤسس علم الجمال . وفيكو فى نظر غير المؤمن بكروتشه هو بالأحرى فليسوف تاريخ ، بل هو حتى عالم اجتماع ، حاول أن يقيم خطة للتطور التاريخى . ويبدو أن تمكنه من الأدب العينى الملموس ضعيف : وهو لا يتناول هوميروس ودانتى إلا كرمزين للعصور البطولية التى كان يدرسها . وتفسير فيكو لدانتى الذى ينحى جانبا اللاهوت والمجاز ، ويرى فيه جلالاً تخيليا كان أعظم استبصار عند فيكو فى العمل الفنى ، وإن كان محدودا وقابلا للمناقشة بشأنه ^(١١) .

ونحن - إذ ناقش فيكو فى تاريخ للنقد الأدبى - لانستطيع أن نتجاهل أنه لم يحظ بالاعتراف به أو ألا يكون له تأثير إلا على نحو واهن فى القرن الذى عاش فيه ^(١٢) . وهذا لا يقلل بالتأكيد من عظمتة ، ويجانب هذا لا يقلل من دوره التاريخى . وهناك بعض الأصداء فى فيكو فى النقد الأدبى الإيطالى فى القرن الثامن عشر ، لكنها أصداء خافتة ، ولا تظهر على الإطلاق أى إشارة بأهميته الثورية .

(١٠) انظر الحجج المقنعة ضد تفسير كروتشه فى أميريو : ، مقدمة لدراسة ج . ب . فيكو « خاصة ص ١٧٧ وما بعدها .

(١١) انظر تعليق كروتشه « شعر دانتى » (الطبعة السادسة ، بارى ، ١٩٤٨) ص ١٦٨ وما بعدها ؛ م فوييتى : « أسطورة الشعر البدائى والنقد الذاتى لفيليكو » فى الأسلوب والإنسانية عند ج . ب . فيكو « بارى ، ١٩٤٦ .

(١٢) انظر الوثائق عند كروتشه فى « المصادر والمراجع » ، جزء ان . نابولى ، ١٩٤٧ . وهناك ملخص استهلاكي فى ملحق كتاب « فلسفة ج . ب . فيكو » .

والمحاولات المبذولة للبرهنة على تأثيره فى فرنسا وإنجلترا وألمانيا إبان القرن الثامن عشر فى علم الجمال قد فشلت . فلاتوجد أى بادرة بسيطة تدل على أنه كان مقروءا من جانب الإنجليز قبل كولردج ، الذى أعاره دكتور براتى نسخة من «العلم الجديد» عام ١٨٢٥^(١٣) . ومع هذا فحتى كولردج لم يتبين أهميته الكاملة فيما يتعلق بعلم الجمال والنظرية الأدبية . ولايوجد أى شىء يدل على أن كونديلاك أو روسو قد وضعاً أيديهم على فيكو . وجاء تأثير فيكو فى ألمانيا فى وقت متأخر أيضا : لقد طلب هرمان نسخة من كتاب « العلم الجديد » فى عام ١٧٧٧ ، بعد أن كانت أفكاره كلها قد تشكلت . وقد حصل جوته على نسخة منه فى نابولى عام ١٧٨٧ ، ولكن يبدو أنه لم يقرأها . ويشير هرذر بغموض إلى فيكو فى وقت متأخر فى عامى ١٧٩٧ و ١٨٠٠ باعتباره « فيلسوفا حساسا جدا إزاء الإنسانية »^(١٤) . ولا توجد حجة أو برهان يمكن طرحه يدل على أن فيكو كان مفهوما فى الخارج فى قرنه ؛ فأسلوبه صعب وفاسد ، وخطه غامضة ، والجو الشامل للقرن السابع عشر بما فيه معرفة واسعة عتيقة كانت تحول دون فهمه .

وأوجه التشابه التى يمكن أن توجد بين تعاليم فيكو وتعاليم عديد من معاصريه يجب تفسيرها من خلال الأسلاف المشتركين والموقف المشترك . ولايوجد أحد أعاد تقديم النموذج الفريد لفكره ، لكن الأفكار الفردية التى تبدو ذات طابع مميز لفيكو كانت معروفة تماما من ذى قبل ، والتميز بين شعر الفن وشعر الطبيعة يرجع إلى عصر النهضة . لقد تطور على نحو كامل - على سبيل المثال - عند

(١٣) انظر : م . هـ . فنش : « صاحباً النزعة الكوارديجية دكتور براتى وفيكو » ، مودرن فيلولوجى ، العدد ٤١

(١٩٤٣ - ١٩٤٤) ص ١١١ - ١٢٢ .

(١٤) التفاصيل عند كرويتشة كما سبق التنويه بها ، وإشارات هرذر الواردة فى « الأعمال » بإشراف سوفان ، المجلد

١٨ ، ص ٢٤٦ ، المجلد ٢٠ ص ٢٧٦ .

فرنسيسكو باتريزى فى كتابه « عَقْد من الجدل » (١٥٨٦). ولقد تناوله بوتنام وصمويل دانيال، وجرى جدال مستمر حوله فى القرن السابع عشر . وكتاب فونتيل « بحث فى الشعر بصفة عامة » هو مقابل دقيق لخطاطية فيكو مع تقييم مضاد . ولقد رصد نهاية عصر «الصور الخرافية والمادية» ونهاية الإلهام الألمعية ، وكان يأمل فى شعر مستقبلى من إنتاج العقل ^(١٥) . وتصور فيكو لهوميروس الذى يفكك شخصيته بالكامل ليس له مثيل فى أى مكان آخر؛ بالإضافة إلى ذلك فإن فكرة هوميروس كشاعر بدائي لها مصادرها فى القديم ، وكانت شائعة بقدر كاف فى ذلك الوقت بالنسبة للإنجليز ، من أمثال ريتشارد بنتلى وهنرى فلتون . فلقد أشاروا فى عام ١٧١٣ إلى « الأغنيات المفككة » عند هوميروس و « خيوط الأغنيات الشعرية » عنده ^(١٦) . وتأثير فيكو على علم الجمال والنقد الأدبى فى القرن الثامن عشر لم يكن له وجود .

يجب وصف النقد الإيطالى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر بأنه مشتق - إلى حد كبير - على نحو ليس كثيرا من تراثه ، بل من النقد الفرنسى والإنجليزى فى العصر . وعندما يحزر النقد نفسه من معتقدات جرافيا ، فإنه لا يفعل هذا إلا لكى يستوعب أفكار النزعة التجريبية الإنجليزية والنزعة الحسية الفرنسية . وفى أواخر القرن بدأ الإحياء الألمانى لعلم الجمال الأفلاطونى الجديد على يد فمكلمان والفنان المصور رفائيل يسهم أيضا فى التأثير فى إيطاليا .

(١٥) فونتيل . الأعمال (باريس ، ١٧٩٠) المجلد الثانى ، ص ١٩٢ . والبحث نشر لأول مرة عام ١٧٥١ ، ولكن مغروض أنه كتب فى أواخر القرن السابع عشر ، فقد قُدم له بمقال طبع لأول مرة عام ١٦٧٨ .

(١٦) ريتشارد بنتلى . ملاحظات عن الحديث المتأخر عن التفكير الحر (لندن ، ١٧١٣) ص ١٨ - ١٩ ؛ هنرى فلتون . رسالة علمية عن قراءة الكلاسيكات (لندن ، ١٧١٣ ، الطبعة الثانية ١٧١٥) ص ٢٢ - ٢٣ .

وأبرز شاعرين فى النصف الثانى للقرن وهما بارينى والفييرى ليست لهما إلا أهمية بسيطة من حيث هما ناقدان . لقد ألقى جوسى بارينى محاضرات « مبادئ الفن الرفيع » (١٧٧٣ - ١٧٧٥) ، وهو يردد الأمور الشائعة فى العصر : الحسُّ الحسَنَ والعقل واللذة والذوق ودوافع الشعر وغايته فى التقييم الأخلاقى ، والنفع الاجتماعى ووسيلته التى تمسّ القارئ وتحركه . وواضح أن بارينى واحد من أوائل الإيطاليين الذين تخلّوا عن العقلانية ، وأنه ينشد مبدأ اللذة والانطباع الحسى ، وهو يتحدث عن العاطفة المخلصة . ولكن هذه الأمور لم تكن جديدة إلا فى إيطاليا . ومن الناحية الأساسية كان بارينى لا يزال مبداً أخلاقياً ، وقد آمن « بالشعور الطبيعى للناس ؛ ذلك الشعور المشترك عند الجميع ، وأنه غير خاضع لأى تغير » (١٧) .

وقد اقترح فيتلوريو الفييرى الكاتب التراجيدى العظيم آراءً عن دور الأدب لاتكاد تكون جديدة ، ومع هذا فهى مدهشة بسبب نغمتها المتحمسة وطريها النبوى . وكتابه « مبادئ الأدب » (١٧٨٨) هو حقاً شعر ديثراب أو نقد ساخر (والإنسان لا يكون متأكداً ، أى الأمرين يقصد) . وهو يفضل التوحيد القديم بين الحرية وصناعة الأدب . وقيم الفييرى تقابلاً بين الأمير الحاكم وبين الأديب ، وهو لا يريد أى علاقات مهما تكن بينهما . وإن أى أدب للبلاط ، وأى تقبل للحماية والرعاية ، وأى تبعية للسلطة خيانة ، أى « الإكليركيين العلمانيين » على نحو مانقول مع المفكر والأديب الفرنسى جوليان بندا . لقد استعرض الفييرى تاريخ الأدب من وجهة النظر المفردة هذه : إن فرجيل وهوراس وتاسو وأريوستوراسين لهم جميعاً نصراء يراعونهم ، ومن ثم كانوا فاسدين ؛

(١٧) النشر : الجزء الأول ، ص ٢٥٠

ودانتى وحده (ونحن نفهم أن الفييرى معه ضمنا أيضا) كان حرا حقا وعلى نحو شامل . وتمجيد الفييرى للعبقرية العاطفية والدافع الطبيعى يبدو أن به نغمات رومانسية ، ولكن من الناحية الفعلية تتواجد بقية العزة الأرستقراطية والتحفظ الإنسانى ، والترنمة الأخيرة لزهو « الشعراء » وتعطش للشهرة الخالدة (١٨) .

والأكثر احترافاً فى فن الشعر والنقد فى هذا العصر كانوا - إلى حد كبير - تقليديين، أو جاء نقدهم تنويعات للنظريات التجريبية الجديدة . وهكذا نجد كتاب سيزار بكاريا « بحث عن طبيعة الأسلوب » (١٧٧٠) قائماً على نظرة تذهب إلى أن كل أفكارنا مستمدة من الإحساسات ، ولهذا فإن أفضل أسلوب هو الأسلوب الذى يثير أكثر الإحساسات الباعثة على اللذة (١٩) . إنه جدال لصالح أسلوب عيى حسى حى ، وضد التراث البلاغى المجرد الموروث من عصر النهضة . والتيار العكسى نحو علم جمال لما هو مثالى قد بُعث من جديد مؤخراً فى القرن إلى حد كبير على أيدى منظرين للفنون الجميلة من أمثال ميليزيا الذى كان واقعا تحت تأثير فنكلمان ومنكس (٢٠) . وقد طرح آييه جوسيبى سبالتى المعروف على نحو بسيط فى دراسته الصغيرة « تجربة عن الجمال » صورة من نظرية الجمال المثالى . ولكنه اعترف فى موضع ثانوى بالطابع الشخصى والتفرد والفردية (٢١) . ومصطلح الطابع الشخصى

(١٨) انظر التعليقات التعليلية فى كتاب « الفييرى » لبول سرفين ، الجزء الرابع ، ص ١٥٢ وما بعدها .

(١٩) بكاريا : « بحث عن طبيعة الأسلوب » (ميلان ، ١٧٧٠) ص ٢٧ .

(٢٠) أنطوان رفائيل منكس (١٧٢٨ - ١٧٧٩) : فنان مصور ألمانى عمل فى روما ومدريد ، كان يعد أعظم رسامى

عصره وهو المعارض الأكبر للكلاسيكية الجديدة (المترجم) .

(٢١) سبالتى : تجربة ، ص ٢٢ .

والمعروف منذ شافستبرى لقي تحبيذاً شديداً فى ألمانيا عند سولتز (والذى يبدو أنه التقطه من سبالتى) وهيرث وهيزيخ مايروجوته ، وأخيراً عند فريدريك شلجل وهازلت . وحتى بوزنكيت (٢٢) يسميه « الفكرة المحورية فى علم الجمال الحديث » (٢٣) . وإن كان فى حد ذاته لا يبدو إلا مصطلحاً جديداً للمشكلة الرئيسية ، ألا وهى مشكلة المحاكاة .

والصراع نفسه بين الكلاسيكية القديمة والتجريبية الجديدة يمكن تصويره فى النقد التطبيقي فى العصر . وتعكس العضلات الأدبية ، كما فى كل مكان آخر ظهور ذوق جديد . وقد انتقد سامزيو بتينللى فى كتابه « الرسالة الفرجيلية » (١٧٥٧) دانتي استناداً إلى ذوق فولتير وحججه العامة . (فالكومبيديا الإلهية) لدانتي هى قصيدة « بدون حدث ، هَرَج ومرج » مليئة بالذوق الفاسد ، مع وجود فقرات جميلة قليلة (٢٤) . وأبطاله هم فرجيل وبتروارك وراسين . وكان على أدب حديث جديد أن يزيغ متحرراً عما اعتبره بتينللى يد الماضى الميتة . وكتاب جاسبارو جوزى (٢٥) « دفاع عن دانتي » (١٧٥٨) يكرر الحجج الدالة على جلال دانتي و « متحف صوره » ، ويحاول أن يجد وحدة القصيدة فى شخص الشاعر : فإذا كانت « الكوميديا الإلهية » تُسمى

(٢٢) برنارد بوزنكيت (١٨٤٨ - ١٩٢٢) فيلسوف بريطاني مؤمن بالهيجلية الجديدة له كتاب شهير فى الدراسات الجمالية هو « تاريخ علم الجمال » (المترجم) .

(٢٣) بوزنكيت - تاريخ علم الجمال ، ص ٢٧٢

(٢٤) رسائل فرجيلية ، ص ١٢

(٢٥) جاسبارو جوزى (١٧١٢ - ١٨٧٦) كاتب وناقد إيطالي عرف بالأسلوب اليلين والحكم المصانف والنوق الحسن (المترجم) .

الكوميديا الدانتية « فإن الوعي الكلاسيكي الجديد عند جوزي يكون قد أُشيع » (٢٦) . إن كتاب « دفاع عن دانتى » ليس وثيقة ثورية : يبدو أنه تشخيص لما كتبه بوب « مقال عن النقد » ، وقد ظهر فى ترجمة إيطالية على شكل ملحق .

ولا يوجد سوى ناقلين اثنين فقط يقفان كشخصيتين حقيقتين ومبتكرتين : ملشورى سيزاروتى وجويسى بارتى . لقد أطلقوا على سيزاروتى (١٧٣٠ - ١٨٠٨) اسم هرذر الإيطالى ، ولأول وهلة يلوح أن وضعه ليس مختلفا . لقد ترجم سيزاروتى - أو بالأحرى - أعد أشعار أوسيان فى نظم غير مقفى ، وقد وجد مرة أخرى فى الفترة الحديثة معجبين متحمسين (٢٧) . وتظهر رسالة كتبها سيزاروتى إلى ماكفرسون تفضيله « لشعر الطبيعة والشعور » على « شعر التأمل والعقل » (٢٨) . والملاحظات الواردة عن أوسيان تثنى عليه كعبقريّة ذات طبيعة متوحشة ، وتقتبس مقاله فيكو : « الرجال الحشنون والعاطفيون يتفردون ، ويتحدثون بالمشاعر » . وقد اعتبر هذا أكبر صفة جوهرية للغة الشاعرية (٢٩) . وسيزاروتى يشبه هرذر ، فهو على وعى - بالفعل - بالاختلافات القائمة على الذوق القومى ، والحاجة إلى تاريخ فلسفى للأدب .

(٢٦) جوزي . « دفاع عن دانتى » ص ٢٦ .

(٢٧) وخاصة عند بينى . ماقبل الرومانسية الإيطالية .

(٢٨) رسالة إلى ماكفرسون (١٧٦٢) فى « مختارات » ، الجزء الثانى ، ص ٢٥٢ .

(٢٩) المصدر السابق ، الجزء الثانى ، ص ١٢٥ ملاحظة على البيت ١٨٤ من المقطع الثالث .

ولكن من الناحية الفعلية لا يقارن سيزاروتى بهردر سواء فى اتساع المجال أو فى الإنجاز أو فى المكانة التاريخية . ورغم أن ترجمته لأوسيان تظهر حساسية جديدة فإنه لم ينقطع إطلاقاً عن مفاهيم الشعر الأساسية فى القرن الثامن عشر . لقد ظل رجل عصر التنوير، وهو يتشابه فى النظرة مع الأسكتلنديين والإنجليز الذين مهدوا الطريق لهردر : بليز ، برسى ، وورتن . وهو لم يكن يؤمن بالتزعة البدائية بشكل كبير مثل بليز فى مدحه لأوسيان . وحتى ذوق أوسيان هو ذوق الإنسان المتحضر المهذب والراقي، والذى ابتهج سيزاروتى أن يجده وسط الهمجية . ورغم أن لسيزاروتى هواجسه عن الأصالة الكاملة تجاه رؤية ماكفرسون ، فإنه يفضل أوسيان على هوميروس ، ويؤكد أن هوميروس أدنى فى المرتبة من أوسيان فى الإنسانية (٣) . والإعداد الذى قام به سيزاروتى للإلياذة « موت هكتور » (١٨٧٩ - ١٧٩٤) هو إعداد عقلانى وأخلاقي تماماً . وهلين تُبدى الندم على خيانتها لمينلاوس ، ويُعاقب هكتور بسبب تهرئه لمرأى آلام أخيه باريس . لقد كان سيزاروتى ناقداً حديثاً ضد اليونانيين فيه شيء من عنف ، بل وحتى فيه شيء من ضغينة . وبالرغم من - أو ربما بسبب - أنه كان أستاذاً لليونانية وحاضر بتوسع عن الأدب ، فإنه قال إن لوسيان هو المؤلف الوحيد الجدير بالترجمة على نحو متسع ، ولم يكن لديه إلا احتقار للفلسفة اليونانية (٣١) .

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٢٤٥ ، ٢٥٥ ، ٢٧٥ ، وبالنسبة للأمثلة من التعليق على هوميروس انظر بيئى ، ص ٢١٨

من الملاحظات .

(٢١) بيئى ، ص ٢٠٩ سيزاروتى العظيم ص ٣٦ وما بعدها مدح لأوسيان ورد فى « المختارات » الجزء الثانى ، ص

٢٠٤ والاستخفاف بأرسطو « العبادة الغبية » للقديس فى « التأمل فى لذة التراجيديات » (١٧٦٢) فى المختارات ،

الجزء الأول ، ص ٢٤٠ ، ص ٢٤٧ .

لم يكن سيزاروتى من المؤمنين بالنزعة البدائية ، ولم يكن لديه أى شعور بالشعر الشعبى ؛ لكنه أعجب وأحب الشعر الملىء بالشجن ، الشعر العاطفى الشديد . وبدا له أن متاستاسيو (٣٢) هو أعظم الشعراء ، وهو فى أخريات حياته تأثر بشدة - وإن يكن قد اضطرب بعمق - بكتاب فوسكولو « بستان يعقوب » (٣٣) ودانتى مشوش ، والتراجيديا الإنجليزية غير منتظمة ودموية ؛ (٣٤) ولا يوجد تناقض بين ترجمته لثلاث تراجيديات لفوليتير وأوسيان وأعجابه بمتاستاسيو ، فكلهم مثيرون للشجن .

وسيزاروتى فى نظرياته الأدبية لم يكن بالمثل غير عادى إلا فى السياق الإيطالى . وإلى حد كبير أخذ بآراء جرافينا ، وقد أثنى عليه ثناء حارا وكثيرا (٣٥) . إنه يرفض رأى فيكو فى هوميروس مدركا أن الشعر البدائى عند فيكو هو « الحديث الطبيعى للناس » . وهوميروس فى نظره ليس ذلك الذى فى نظر الأساتذة القدماء والمحدثين على الإطلاق (٣٦) . وبالمثل هو فى أخريات حياته يتجادل ضد نظريات فولف عن الأصول الهوميروسية .

(٣٢) بيترو متاستاسيو (١٦٩٨ - ١٨٧٢) شاعر وكاتب ملبودرامى إيطالى ، أصبح شاعر البلاط فى عام ١٧٣٠ ، وقد ظهرت ٤٠ طبعة من أعماله إبان حياته . (المترجم) .

(٣٣) عن متاستاسيو : المختارات الجزء الثانى ، ص ٢٧٣ . ٢٨٢ وعن أوريتيس : مجموعة الرسائل الشخصية (فلورنسا ، ١٨١١) الجزء الثالث ص ٢٥٩ - ٣٦٠ .

(٣٤) المختارات الجزء ٢٧ ، ص ٢٠٩ .

(٣٥) من ذلك المختارات ، الجزء الاول ، ص ٢٤٨ .

(٣٦) « التأملات التاريخية - النقدية الأولية للاباظة » فى المختارات ، الجزء السادس ، ص ٢٨ .

ولسيزاروتى مقال دقيق عن التراجيديا هو « تأملات فى لذة التراجيديا » (١٧٦٢) ، وفيه ينتقد دوبرو وهيوم وكذلك أرسطو . وهو يقول إن التراجيديا تسبب فى انفعال حقيقى ووهم كامل متقطع . وإذا كنّا نعرف أن الحوادث غير حقيقية ، فإنّ هذا لا يستطيع إلا أن يقلل من شعورنا بالرعب والألم ، لكنه لا يغيرها إلى البهجة . والتأثير الحسن للتراجيديا لا يأتى إلا من نزعتها الأخلاقية ومن حبيبتها . ونحن نشدها ، لأنّها « مرآة مخاطرنا » (٣٧) . ولقد ظل سيزاروتى غير مرتاح للنقاش السيكلوجى الدائر الذى يتجاهل حبكة التراجيديا ، وتجادل حول مبدأ اللذة - الألم ، ورغم أنه يندد - بعنف - بالتطهير وكتاب « الشعر » لأرسطو ، فإنه أرسطى على نحو أكثر مما يعرف .

ولدى سيزاروتى مزايا أخرى : فكتابه « تجربة فلسفة اللغة » (١٧٨٥) يعطى تفسيراً متحرراً للتغير اللغوى ، وهذا أمر مطلوب بشدة فى إيطاليا التى كانت لاتزال تهتم بالمحاكاة الدقيقة فى ذاتها . ويصوغ سيزاروتى فى كتابه « تجربة فلسفة الذوق » (١٧٨٥) على نحو مؤثر متطلبات الذوق السليم : « أذن متناغمة ، وخيال فذ ، وقلب مستعد للاستجابة برعشة كبيرة لأصغر ترددات المؤلف ، وسرعة فى التقاط علامات خفية ومضات مفلاتة من التعبير » يريد أن يراها كلها مرتبطة بالنظام والمعرفة و « روح فائقة عن التحاملات المتعسفة التعسفة للعصر وللأمة وللمدرسة » (٣٨) . وهناك قيمة أيضا فى الكتاب الذى نشر بعد وفاته « تجربة الجميل » (١٨٠٩)، الذى يُظهر فى تصنيفاته المدرسية الذوق

(٣٧) المختارات ، الجزء الأول ، ص ٢٧٣ .

(٣٨) المصدر السابق ، ص ٢٠٤ .

الجديد بالنسبة للجليل والمرعب . وهو يُعد ديموستينز (٣٩) وتاسيتس (٤٠) وبوسويه وأوسيان أمثلة على ماهو مثير للشجن (٤١) . وهى قائمة متنافرة فى عقولنا ، لكنها متجانسة مع النزعة الانتقائية العاطفية فى العصر .

وعلى الرغم من أن مميزات سيزاروتى فى تاريخ للنقد الإيطالى هى مميزات رائعة إلا أنه لا يمكن أن يعد ضمن العظام فى داخل السياق الأوروبى العام . فهو لم يكن مبتدعا أصيلا أو صاحب نزعة تركيبية ، بل هو رجل التوفيق والطريق الوسط ، ومثل هؤلاء القوم - مهما تكن درجة حساسيتهم - لا يذكرهم الإنسان على الإطلاق لفترة طويلة .

والناقد الإيطالى فى أواخر القرن الثامن عشر المعروف حتى اليوم فى العالم المتحدث بالإنجليزية هو جويسى باريتى (١٧١٩ - ١٧٨٩) . وإن ارتباطه الطويل واللصيق بدكتور جونسون وتأليفاته العديدة المفيدة لدراسة اللغة والأدب الإيطاليين (قواميس ومختارات) تجعل اسمه مألوفا للدراسين فى القرن الثامن عشر . لكن قلّة هى التى تدرك أن باريتى قد نال أو استعاد كسب شهرة إيطالية كبيرة بفضل مجلته الدورية « لافرسا ليريريا » ، (وتعنى « السوط الأدبى » ، ١٧٦٣ - ١٧٦٥) وهو يحظى اليوم بالثناء باعتباره « ناقدًا » ، باعتباره ناقد العبقرية ، كما أنه يحظى من جديد بالنشر وإعادة طبع أعماله وتجميع مختاراته ، وتجربى مناقشته باستفاضة . ونمّا لاشك فيه أن باريتى فى

(٣٩) ديموستينز (٣٨٤ ق م . - ٣٢٢ ق م .) : خطيب وسياسى من أثينا وبعد أعظم خطباء اليونان . (المترجم) .

(٤٠) تاسيتس - حوالى ٥٦ م - حوالى ١٢٠ م) خطيب وسياسى ومؤرخ روماني . (المترجم) .

(٤١) المصدر السابق ، ص ٣٦٣

سياقه الإيطالى له مزايا تاريخية رائعة . لقد هاجم - بمهارة ساخرة وحمية أخلاقية - الموضوعات الأدبية والشعرية السائدة فى العصر - الشعر الرعوى فى منطقة أركاديا باليونان ومراسمه السيئة والنثر المدرسى الطنان بدءاً من محاكاة بوكاشيو والتعليم الجامد المتحذلق عن الأكاديميين والجزويت والتفسخ الأدبى الإيطالى . ومعابيره - وإن ندرت صياغتها نظرياً - « هى تلك المعايير الخاصة بالحياة » والحس المشترك والنفع والبساطة والصدق والأخلاق الطيبة . وباريتى - فى أفضل حالاته - كان كاتباً ذا قوة وحدة : فهو لديه شعور الصحفى المحبوب بالنسبة لما هو هام ومفيد ؛ ولديه موهبة متعلقة بالفن الخيالى البشع مفعمة بالحياة وبلغة حماسية . لقد أبدع على غرار الدوريات الإنجليزية التى أنموذجها مجلة « سبكتاتور » متحدثاً خيالياً هو الجندى الخشن أريستاركو سكانايو ، وقد استطاع من خلال قناعه أن يجعل عقله يتحدث بحرية وصراحة . ومناهجه هى مناهج الاستجابة الدائمة للحس المشترك والوضوح والبساطة . وهو يتناول قطعة من الشعر التقليدى ، ويخضعها للتساؤل : كيف تكون السنة القديمة المنقضية « ذات شعر أبيض فى ديسمبر بافتراض أن الدنيا تمطر ثلجاً ، بينما فى يناير نكون فى طفولتنا بالرغم من أن الثلج لا يزال يتساقط ؟ » (٤٢) وماذا بشأن كل هذه الجلبة عن « الورد الضاحكة للشفاة الحلوة » ، « والسهم فى جعبة كيوييد » إلخ ؟ (٤٣) وكيف يتأتى لبطل مسرحية « حانوت المقهى » لجولدونى - رغم أنه خادم بسيط - أن يظهر ثقافة طيبة

(٤٢) مجلة « السوط الأدبى » العدد الأول ، ص ٢٥٨ .

(٤٣) المصدر السابق ، العدد الثانى ، ص ٩٢ .

ويتحدث بأخلاقيات عالية وينغمس في تلميحات داعرة في الوقت نفسه ؟ (٤٤)
 ماذا يمكن أن يقول الإنسان عن مسرحية « باملا » لجولدوني ، حيث الفلاح
 المتواضع والد الفتاة يكون نيلا أسكتلنديا ، وتشرب السيدات الإنجليزيات الشراب
 المسكر في الشاي الذي يتناوله ؟ (٤٥) كل هذا لغو ؛ فلا شأن له بالحياة الحقيقية .
 وحتى دانتى رغم إعجابه به في بعض جوانبه « لا يمكن قراءته سريعا وبليدة » ؛
 إنه يتطلب « جرعة طيبة من العزم والصبر » حتى يمكن رؤية الناقد فيه (٤٦) . ولدى
 بترارك أفكار أفلاطونية مزيفة عن الحب ، وهو أيضا يحتاج إلى أن يُدرس حتى
 يمكن فهمه (٤٧) . وبوكاشيو لا أخلاقي « قذر » ، وبجانب هذا هو الذي دشّن
 اللغة الإيطالية المصطبغة بصبغة لاتينية فاسدة ، وأراد باريتي أن يحل محلها لغة
 حية (٤٨) . وقد أعاد باريتي اكتشاف السيرة الذاتية لسليني ، وكان واحدا من
 أوائل من أثنى على « أسلوبه » الأكثر حيوية ، وعلى فنه التصويري المرئي (٤٩) .
 وهكذا تنتمي مجلة « السوط الأدبي » إلى حركة التنوير التي تبشر « بأشياء »
 بدل أن تبشر « بكلمات » . ورغم أن نظرة باريتي الاجتماعية والسياسية كانت
 محافظة ومعادية تماما للفلسفة الفرنسية - معادية لفوليتير وروسو - فإنه آمن
 بالنفع وبالإنسان العام ونزعة واقعية يصعب أن تفرّق بين الفن والحياة . وكل

(٤٤) المصدر السابق ، العدد الأول ، ص ٣٦٩ وما بعدها .

(٤٥) المصدر السابق ، ص الثاني ، ٤٠ - ٤١ .

(٤٦) المصدر السابق ، ص ١١٦ .

(٤٧) المصدر السابق ، ص ٣٢ .

(٤٨) المصدر السابق ، العدد الأول ، ص ١٩٢ ، ص ٣٤٢؛ والعدد الثاني ، ص ٣٦٠ .

(٤٩) المصدر السابق ، العدد الأول ، ص ٢٠٣ - ٢٠٤ .

هذا كان شيئاً هاماً جداً فى إيطاليا فى عصره ، لكن يصعب أن نرى عظمة باريتى من حيث هو ناقد فى سياق أوربى عام . إن مايقوله عن المسائل النظرية كان بسيطاً وشائعاً فى ذلك الوقت : الشعر يجب أن نستلهمه، وأن نستشعره بأصالة ، والناقد يجب أن يكون لديه بعض الشعور الشعرى هو نفسه ؛ والشعر « يقول أشياء طبيعية . وجميلة وأشياء عظيمة عديدة ببساطة وبحمية وبحماسة » (٥٠) . وهو عندما يتجاوز هذه التصريحات نجده يستمد من دكتور جونسون ، بل ينسخه تماماً : وهكذا نقل الاعتراضات الخاصة إلى الشعر الرعوى من جونسون ، ووقف بمصطلحاته بالضبط ضد الوهم المسرحى الحرفى ووحدتى المكان والزمان (٥١) . ولقد تتبّع « تصدير » جونسون لأعمال شكسبير متابعة دقيقة ؛ حتى إن المطالب التى طرحها من أجل « مقالات عن شكسبير » (١٧٧٧) وهى فطنة ودالة كعمل من أعمال العبقرية يبدو أن هناك مبالغة فيها (٥٢) . لقد جاء الكتاب متأخراً جداً بعد جونسون ولستنج وحتى هردر ، فلا يضيف أى شىء جديد إلى الحجج الموجهة ضد النسق الفرنسى .

ولا يستطيع الإنسان أن يقول أيضاً إن النقد التطبيقى عند باريتى هو بصفة خاصة محدد تماماً ، وجرت البرهنة عليه بالكامل . وواقعيته الفطرية ونزعتة الأخلاقية واضحتان بما فيه الكفاية ؛ غير أنه جنباً إلى جنب مع هذا يوجد إعجابه بأريستو ، الذى يعده شاعر إيطاليا ، وإعجابه ببرنى وكل التراث الخاص

(٥٠) المصدر السابق ، ص ٢٤٧ .

(٥١) عرّض هذا بشكل مقنع فى البريتينا لقالاً « النقد الأدبى » ص ٦٩ ومابعدها .

(٥٢) اثنتى فوينى وبينى على باريتى بما يجاوز مزاياه ، فوينى « تكوين باريتى » ص ١٤٥ .

بالهزليات الماجنة الشاملة وبأكبر تنافر بالنسبة لمتاستاسيو (٥٣) . ويحظى متاستاسيو بالثناء بسبب « وضوح فكره وإحكامه » ، وبسبب تصويره « للمشاعر الدقيقة التي يصعب ، حتى على جون لوك وأديسون أن يعبراً عنها نثراً » (٥٤) . ولاعجب أن يمتدح باريثي أيضاً عدداً كبيراً من الشعراء الصغار والمتشاعرين في العصر ، ولم ير ما هو جديد وعظيم عند جولدوني ؛ لأنه يكره نزعته الشكية ونزعته الأخلاقية .

وباريثي في ثانيا حياته ورحلاته العديدة وإقامتين طويلتين في إنجلترا (١٧٥١ - ١٧٦٠ ، ١٧٦٦ - ١٨٧٩) كان صاحب نزعة عالمية في القرن الثامن عشر . كان رجل الاهتمامات المتسعة بالآداب الأخرى غير الإيطالية . ومن أوائل كتبه ترجمته لكورني (١٧٤٩) الذي واصل الإعجاب به باعتباره أعظم كتاب التراجم لفرنسيين فهو « شاعر الرجال » ، بينما استهجن راسين باعتباره « شاعر السيدات » (٥٥) . وهناك عملان من منشوراته : العمل المكتوب بالإنجليزية « رسالة علمية عن الشعر الإيطالي » (١٧٥٣) ، والعمل المكتوب بالفرنسية « مقال عن شكسبير » (١٧٧٧) يثيران معضلات موجهة ضد فولثير . ففي العمل الأول يدافع باريثي باعتدال نوعاً ما عن دانتي وتاسو ضد ماكتبه فولثير في « مقال عن الشعر الملحمي » مظهراً أن فولثير عرف قليلاً من الإيطالية ، ولم يكن على حق في الحكم على رفاق باريثي . وفي الكتيب

(٥٣) « المقدمة » بإشراف بيشيوني ، ص ١١٥ .

(٥٤) مجلة « السوط الأدبي » العدد الأول ، ص ٦٠ ، ص ٦٤ .

(٥٥) المقدمة ، ص ٥٢ .

الثانى يهاجم فولتير بسبب حكمه على شكسبير . وقد أظهر من جديد أن فولتير لا يعرف الكثير من الإنجليزية ، وأنه ترجم ترجمة خاطئة وسيئة ، وأن رأيه لاقية له . ولقد برهن - وهو مستريح البال - على مافى فولتير من « غطرسة وحقد ووحشية وغباء » ، ولكنه يعترف فى موضع آخر بأنه (بعد جونسون) « هو أعظم كاتب فى القرن » (٥٦) . وكان صبره قليلا بالنسبة لروسو : فروايته « إميل » تبدو له مجرد شقشقة (٥٧) . لكنه يعرف أن فرنسيته وأدبه الفرنسى هما فى حدود عصره بجانب كراهيته « للروح الفلسفية » .

ولقد عرف باريتى أيضا شيئا عن الأدب الفرنسى ، وأدرج وصفا من أوصافه الأولى لهذا الأدب بالإنجليزية . وقد وصف كالدرون ولوب دى ييجا على نحو متعاطف ، وإن كان بتحفظات كلاسيكية جديدة عديدة (٥٨) . وهناك مؤلفون إنجليز عديدون بما فى ذلك شكسبير وملتون ودريدن وبوب وأديسون كانوا مألوفين له . وتصوره لشكسبير واضح أنه هو تصور جونسون ، ويحظى شكسبير بالثناء لمعرفته العميقة بالطبيعة الإنسانية وشخصه التى هى ليست أفرادا بل أنواعا ، ومايلقاه من استجابة شعبية (٥٩) . غير أن باريتى لا يقول

(٥٦) المصدر السابق ، ص ٢٦٥ .

(٥٧) مجلة « السوط الأدبى » العدد الأول ، ص ٢٢٢ وما بعدها .

(٥٨) « رحلة من لندن إلى جنوة عبر إنجلترا و البرتغال وأسبانيا » (الطبعة الثالثة ، لندن ، ١٧٧٠) الجزء الثالث ،

خاصة ص ١٨ ، ٢٦ (الخطاب ٥٧) ؛ تولاوتنر (لندن ، ١٧٨٦) ص ١٦٥ وما بعدها .

(٥٩) مقدمة ، ص ٢١٨ ، ص ٢٢٥ .

إلا القليل عن الآخرين ، حتى عن دكتور جونسون المحبوب والمحترم ، والذي يقتبس منه في مجلة « السوط الأدبي » . وهو يقدم على نحو متخفّ ديوجين ماسيتجوفورد على أنه أستاذ أريستاركو (٦٠) . والكثير في عمل باري في إنجلترا كان مكرسا لعرض ووصف الأدب الإيطالي « (١٧٥٣) ومن أجله ترجم فقرات من مارينو ودانتى ، وكتب « تاريخ اللسان الإيطالي » (١٧٥٧) وغيرها من الأعمال ، لكن وجهة نظره لم تكن النزعة العالمية في القرن الثامن عشر : فهو بالأحرى يفكر في إطار أليف لجولد سميث وهردر عن الأنساق القومية للأدب والذوق ، والتي هي مختلفة : « لما كانت هناك أمتان في العالم كل منهما تتكلم لغتها الخاصة ، فإنه يستحيل أن نجد ذوقا مشتركا في الاثنين » (٦١) . وهو قانع بهذا التنوع ، ويتهج به ، ويشرح صعوبات الترجمة وإنحرافات المعاني بين اللغات التي يعرفها . وكل هذا - بالطبع - لم يمنعه من تعنيف فولتير لتمسكه بذوقه الفرنسي الخاص ؛ لأنه كان وطنيا إيطاليا ممتازا بعد كل شيء وأنه معجب بشكسبير فحسب .

وباري الذي لا يزال غير متأثر بالنزعة البدائية وحب الشعر الشعبي يقدم لنا مرحلة متوسطة على الطريق إلى القومية الأدبية ومركبها المفترض في تصور أدب عالمي متنوع ، كما كان متحققا - آنذاك - في ألمانيا على يد هردر . وبجانب

(٦٠) مجلة « السوط الأدبي » العدد الأول ، ص ٨٩ ، ص ٢١٣ ، ص ٢٤٦ - ٢٤٨ ؛ العدد الثاني ؛ ص ٣٠٠ ويقتبس ديوجين ماسيتجوفورد جونسون ؛ « السوط الأدبي » العدد الأول ص ١٣ - ١٤ ، ص ٩٢ ، ويلقى رسائل الثناء في « مختارات الأدب الأسرى » (باري ، ١٩١٢) ص ١٤٢ - ١٤٣ .

(٦١) مقدمة ، ص ٢٥٤ .

هذا فإنه يمثل فى إيطاليا التحول نفسه نحو الواقعية والحس المشترك اللذين يمثلهما جونسون فى إنجلترا . لكنه أدنى بكثير من جونسون فى المدى والثقافة والمعرفة النظرية . وسوف يظل مُهماً بالأحرى كشخصية وكصاحب مزاج ، وكمجادل محبوب مقروء ، وهو يسلى حتى وهو ينغمز فى طفرات لفظية فجأة ومساوئ حقودة .

المصادر والمراجع

.. * ..

There is no general treatment of the later eighteenth century in Italian criticism. Mario Fubini, *Dal Muratori Baretti* (Bari, 1946) and Walter Binni, *Preromanticismo italiano* (Naples, 1947) contain distinguished essays. Benedetto Croce, "Estetici italiani della seconda metà del settecento," in *Problemi di estetica* (Bari, 1908, 4th ed. 1949), pp. 383-401, discusses minor figures.

The first half of the Century has been studied much more thoroughly. Giuseppe Toffanin, *L'eredità del Rinascimento in Arcadia* (Bologna, 1923) and J. G. Robertson, *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century* (Cambridge, 1923) discuss the critics from opposite points of view, Robertson's attempt to interpret them as forerunners of romanticism seems to me completely mistaken.

Gravina is quoted from *Prose*, ed. P. Emiliani-Guidici, Florence, 1857. Croce's essay "L'estetica del Gravin" in *Problemi di estetica* (1949), pp. 363-72, seems to reach the right conclusion. On Calepio's influence, besides Robertson, see Croce, "L'efficacia dell'estetica italiana sulle origini dell'estetica tedesca," in *Problemi di estetica* (1949), pp. 373-82; and Hugh Quigley, *Italy and the Rise of a New School of Criticism in the Eighteenth Century*, Perth, 1921.

There is a huge literature on Vico. The most convenient edition is *La scienza nuova seconda*, ed. F. Nicolini, 2 vols. Bari, 1942; Eng. trans. T. G. Bergin and M. H. Fisch, Ithaca N. Y., 1948. See also F. Nicolini's commentary, *Commento storico alla seconda Scienza nuova*, 2 vols, Rove, 1949-50. The pioneer book is B. Croce, *La filosofia di G. Vico*, Bari, 1910; 4th

ed. 1947; Eng. trans. R. G. Collingwood, London' 1913. Cf. Croce's comment on Vico's Dante criticism in *La Poesia di Dante* (6th ed. Bari, 1948), pp. 16S ff.' and "Il Vico e la critica omerica," in *Saggio sulla Hegel* (4th ed. Bari, 1948), pp. 263-76. Special works on criticism : A. Sorrention, *La poetica e la retorica di G. B. Vico.*" Croce's interpretation is attacked most elaborately by Franco Amerio, *Introduzione allo studio di G. B. Vico*, Torino, 1947.

Vico's fame is best studied with Croce's *Bibliografia vichiana*, accresciuta e rielaborata da F. Nicolini, 2 vols. Naples, 1947. A sketch by M. H. Fisch in T. G. Bergin's translation of Vico's *Autobiography* (Ithaca, N. Y., 1944) is somewhat vitiated by exaggerated claims for Vico's in Auence. See my review in PQ, 24 (1945), 166-8.

Parini's writings are in *Prose*, ed. E. Bellorini, 2 vols. Bari, 1913-150 On Parini : Raffaele Spongano, *La poetica del sensismo e la poesia del Parini*, Messina, 1934. See Fubini, *Dal Muralori al Baretti*, pp. 125 ff.

Alfieri's *Del princip e delle lettere* in quoted from ed. Luigi Russo, Florence, 1943. There is largely ironical comment in Paul Sirvien V. Atheri (Paris, 1942). 4, 158 ff.

Beccaria P: *Ricerche intorno alla natura dello stile*, Milan, 1770.

Spalletti : *Saggio sopra la Bellezza*, ed. G. Natali Florence, 1933. On Spalletti: Croce, *Problemi di esletica* (1949), pp. 394 ff.; and , for a different interpretation of the text, A. Caracciolo, "Il saggio sopra la Bellezza dello Spalletti," in *Scritti di estetica*, Brescia, 1949.

Bettinelli: *Lettere virgiliane*, ed. V.E. Alfieri, Bari, 1930. On Bettinelli: Fubini, "Introduzione alla lettura delle 'virgiliane,'" in *Dal Muratori al Baretti*, pp. 133 ff.

Gasparo Gozzi: "Difesa di Dante," in *letterati memorialisti e viaggiatori del settecento*, ed. E. Bonora, Milan, 1951.

Cesarotti: available in *Opere scelte*, ed. G. Ortolani, 2 vols. Florence, 1945. When this fails, there is *Opere*, 40 vols. Pisa and Florence, 1800-13. On Cesarotti: V. Alemanni, *Un filosofo delle lettere*, Torino, 1894; Binni, *Preromanticismo italiano*; G. Marzot, *Il gran Cesarotti*, Florence, 1949.

Baretti: *La frusta letteraria* (2 vols. Bari, 1932) and *Prefazioni e Polemiche* (Bari, 1911), both ed. Luigi Piccioni, are easily accessible in the *Scrittori d'Italia* series. Among the literature: Albertina Devalle, *La critica letteraria nel '700*: Giuseppe Baretti (Milan, 1932) and Giuseppe I. Lopriore, *G. Baretti nella sua frusta* (Pisa, 1940) are useful. These essays present very different points of view: Croce, "G. Baretti," in *problemi di estetica* (1949), pp. 440-5; G. A. Borgese, "Una fama ambigua," in *La vita e il libro*, 3d ser. Torino, 1913; Fubini, "G. Baretti scrittore e critico," in *Dal Muratori al Baretti*, pp. 145-76; F. Flora, in *Storia della letteratura italiana*, 2, Pt. 2 (Florence, 1947), 966-72; Binni, "La frusta letteraria e il Baretti," in *Preromanticismo italiano*, pp. 114-48.

(٨)

لستج وأسلافه

يختلف تطور النقد الأدبي والنظرية في ألمانيا في عدة جوانب عن غيرها من الأفكار الغربية الأخرى . لقد ولّى تراث ممتد خاص بفن الشعر في عصر النهضة وعصر الزخرفة الغربية (الباروك) في أوائل القرن الثامن عشر^(١) ، ولقد أسس جوهان كريستوف جوتشد (١٧٠٠ - ١٧٦٦) ، الشخصية الأدبية البارزة القائمة في سنوات ١٧٣٠ و ١٧٤٠ ، صورة محلية عملة ومتخلفة من الكلاسيكية الجديدة الفرنسية بكتابه «نقد فن الشعر» (١٧٣٠) . والأدب الألماني الأقدم قد أصبح إما مجهولاً أو مهملاً باعتباره عتيقاً عفى عليه الزمن . ولا يوجد كيان من النصوص الشعرية طُرِح كقانون ، كما هي الحال في فرنسا أو طوّل بالاعتراف به كشيء لا سبيل إلى تجاهله كما فعل شكسبير في إنجلترا . ومن ثم فإنّ النظرية الشعرية ظلت ممارسة أكاديمية مجردة . وكان لسنج أول ناقد ألماني له مكانة مرموقة ، بل تركّزت أهميته أساساً في مستوى النظرية .

والعزلة النسبية للنقاد الألمان عن الأدب العيني الملموس سارت شوطاً طويلاً حتى يمكن إدراج انشغالهم المكثف بعلم الجمال العام . وإنّ نظرية في الأدب كان عليها أن تحمل ازدهاراً جديداً للشعر . والمصدر الرئيسي للإلهام هو فلسفة ليبنتز ، وجاءت الصورة الباهتة من هذه الفلسفة على يد الفيلسوف كريستيان فولف^(٢) ، وقد هيمنت على الجامعات الألمانية ، وقد حصّتهم تحصيناً منيعاً ضد تطرفات العقلانية الديكارتية والتجريبية عند الفيلسوف

(١) هناك وصف كامل في برونوماركفارت «تاريخ الشعر الألماني» الجزء الأول عصر الباروك والبيان المبكر ، برلين ، ١٩٣٧ ، ولم يعد يُنشر .

(٢) كريستيان فولف (١٦٧٩ - ١٧٥٤) . فيلسوف وعالم رياضيات ألماني أستاذ بجامعة هال وماربورج من ١٧٠٧ إلى ١٧٤٠ ، وهو المسيسار العلمي لبطرس الأكبر من ١٧١٦ إلى ١٧٢٥ ، وهو المتحدث الألماني الرئيسي باسم حركة البوير ، وقد طرح نسفاً عقلانياً استنباطياً للفلسفة (المترجم) .

الإنجليزي جون لوك . ومصطلح «علم الجمال» نفسه قد ابتكر في ألمانيا خلال هذه الحقبة . وقد قدم الكسندر جوتليب بومجارتن (١٧١٤ - ١٧٦٢) كتابه «تأملات فلسفية حول المسائل المتعلقة بالشعر» (١٧٣٥) ، وهو رسالة علمية باللاتينية المبهمة ، وقد اقترح ضرورة قيام «علم للإدراك الحسى» ، «علم جمالى»^(٣) (والكلمة مشتقة من كلمة يونانية تعنى الإدراك الحسى) ؛ وفى عام ١٧٥٠ وضع مصطلح «علم الجمال» كعنوان للجزء الأول من نسقه المذهبى لعلم جديد ، وقد جرى تقبل المصطلح اليوم تقبلا كاملا ، واستخدم على نطاق واسع ليدل - فى معظمه - على أى شىء له صلة بالفن ، وترتب على هذا أن المعنى الخاص والنظرية الخاصة عند بومجارتن لم يعودا فى مرمى البصر . ويرجع هذا فى جانب منه إلى الندرة الشديدة وعدم توفر هذه الكتابات اللاتينية وكتاب «علم الجمال» لبومجارتن لم يترجم على الإطلاق إلى أى لغة حديثة) ، ويرجع - فى جانب آخر - إلى النهج المدرسى للعرض والإطار النظرى المحدد تحديدا صارما ، والذي كان يتحرك فيه بومجارتن بطريقة خرقاء ، كما لو كان يرتدى حلة حربية ثقيلة . وعلى أى حال لم تكن ميزة بومجارتن فى اختراع مصطلح هام فحسب ، بل يضاف إلى هذا أنه هو الذى ميّز عالم الفن من عوالم الفلسفة والأخلاق واللذة على نحو أكثر تحديدا عن أى إنسان آخر قبله ، وربما باستثناء فيكو . فعلم الجمال - عنده - هو «علم المعرفة الحسية»^(٤) والفن والشعر «معرفة» ، وليسا فكرا ، إنهما معرفة غير عقلية ، «إدراك

(٢) يرى بومجارتن أن المنطق يدرس الأفكار الواضحة ، وإنّ فى ذلك حاجة ماسة إلى علم جديد يدرس الأفكار الغامضة وقد أطلق على هذا العلم مصطلح علم الحساسية ، وأصبح بعد ذلك مرادفا لعلم الجمال ، واعتبره بومجارتن علم المعرفة الحسية ، ويهدف إلى تحسين المعرفة الحسية . ولاحظ بومجارتن أن المشاعر التى يدرسها علم الجمال أو علم الحساسية لا يمكن وصفها بالصدق أو الكذب ، لأنها مساعر تنصف نفسها محتملة (المترجم) .
(٤) علم الجمال ، الجزء الأول ، علم المعرفة الحسية .

حسى»^(٥) . ومن ثمَّ فإنَّ الفن لا ينقل حقائق نظرية وخلقية ؛ إن معرفته تسبق معرفة العقل . لكنه أيضا ليس لذة حسية ، لأنه شكل من أشكال المعرفة . فلو كان علم الجمال - كما يقول بومجارتن - مجرد علم للإدراك الحسى ، فإنه يكون لا شأن له إلا قليلاً بالأعمال الفنية الفعلية . وهناك فقرات فى كتاب «علم الجمال» تظهر أنه تصور علمى ، على أنه نوع من المنطق الاستقرائى العام ؛ وهو يتناول التلسكوبات والبارومترات ومقاييس الحرارة كالألات للإدراك الحسى . وهو ينخرط فى الأعمال الفنية الفعلية بتعريف القصيدة بأنها : «قول حسى» كامل»^(٦) . إن القول أو اللغة هما مادة الفن الشعرى ، والكمال يعنى - كما شرحه بومجارتن بالتفصيل - شيئين : الوضوح (الذى لا يجب أن يختلط بالتمييز المنطقى) وحيوية العرض وما يمكن أن نسميه التنظيم ، الكلية ، الشمولية . وهذه المتطلبات جرى دفعها بعيدا ، إلى أقصى مما حدث فى أى نظرية أخرى فى ذلك الزمن . والتركيز على الحيوية الحسية والعينية الملموسة هو تأكيد قوى ؛ لدرجة تجعلنا نميل إلى اعتبار مثال بومجارتن للشعر فى غالبية صورها ، وهو بالفعل هكذا ، فى جانب منه ، ودفاع عن الشعر الوصفى ومذهب ، كما فى فن التصوير أو الشعر^(٧) وبومجارتن - بكل بساطة - يتبع منطق استدلاله عندما يجد تشخيصات وضرب أمثال ، وخاصة الأسماء الملائمة الأكثر عينية ، ثم الأكثر شاعرية عن كل المصطلحات . وهو يمتدح قائمة السفن فى الجزء الثانى من «الإلياذة» ، على أن هذا الجزء شاعرى بصفة

(٥) أى إدراك حمالي (المترجم) .

(٦) النملات ، الفقرة ٩ .

(٧) هذا تفسير ك. أ. أشنبرنر ووليم ب. هولتر فى مقدمة ترجمتهما لكتاب «تأملات» .

خاصة . وتأكيده على ما هو عيني وما هو فردى يقترن برأى يذهب إلى أن «الترباط الداخلى هو ما يكون شاعرياً» ، وأن الشاعر أشبه بصانع ومبدع ، وأن على القصيدة أن تكون أشبه بعالم - أفكار يبدو أنها تستمد المديح من المبدع - الشاعر عند سكاليجر وشافتسبرى . لكن بومجارتن يميز بشدة بين ما هو «كونى مغاير» أو القصص الخيالية المحتملة و «ماهو طوبوى» أو قصص خيالية غير محتملة ، و«الكونى المغاير» هو تعبير آخر : يعنى المتناسق أو المتآزر ذاتياً، أى يعنى أى قصة خيالية تظهر «نظاماً شفافاً»، ويحقق مطالب الرجحان^(٨) عند أرسطو . وتبدو صياغاته أكثر جرأة اليوم عما كانت ساعتها بالفعل .

ولسوء الحظ لم يكن بومجارتن قادراً على أن يتمسك ببصيرته المحورية من أن الفن ليس نفعياً ، وليس حلاوة ، وليس تعلمًا ، وليس لذة . وخطة لبيتز عن العقل بتأكيدها على قانون الاستمرارية وهرميتها الخاصة بالملكات والعقل فى قمتها فرضت على بومجارتن الرأى الذاهب إلى أن المعرفة الجمالية ليست بعد كل شئ إلا شكلاً أدنى من المعرفة المنطقية : ولايصبح الشعر - فى كثير من تصريحاته - إلا إعداداً للفلسفة ؛ والمعرفة الجمالية هى «مائلة عقلانية»^(٩) . إن العقلانية هى التى تنتصر .

إن التراث المختلف الشامل للفكر الجمالى قد عرضه معاصر لبومجارتن ألا وهو جوهان إلياس شلجل (١٧١٩ - ١٧٤٩) ، وهو عم الناقدين الرومانسيين الشهيرين الأخوين شلجل . وهو كاتب فيج ولايزال تقليدياً فى ذوقه . ومقارنته بين شكسبير وأندرياس جريفيوس (١٧٤١) تُظهر معرفته

(٨) النغمات ، الفقرات ١٩ ، ٣٩ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٦٨ ، ٧٠

(٩) علم الجمال ، الجزء الأول .

لمسرحية (يوليوس قيصر) فقط . وهو ينقد هذه المسرحية بسبب «مناظرها الفاترة» وانتهاكها للوحدات ، وكلماتها «المتدنية» وكلامها الطنان . ولا تحظى بالمديح إلا بسبب التشخصن الحسن . ولكن شلجل كُمنظّر لديه التقاط فريد للفرق بين الفن والواقع . ففي عدة أبحاث جاء التفكير في المحاكاة بدقة أكبر عما لدى معاصريه . ويقول إن الصورة والأتمودج يجب أن يتبنا . وما هو حاسم هو الأثر ، الانطباع الانفعالي ، وليس التشابه مع الواقع . وهو يهاجم فكرة الفن كوهم خادع ، ويعلن أننا لا نتخدع - إطلاقاً - في المسرح . ولقد دافع الكلاسيكيون الجدد عن وحدتي الزمان والمكان بحجج طبيعية ، ويدافع شلجل عنهما على أساس مختلف ، فهما يسمحان بالتركيز على الحدث وعلى الشخصيات وعلى العواطف . وهما يؤيدان «النشوة» الناجمة عن العمل الفني (١٠) .

ولم يكن لبومجارتن وشلجل كليهما تأثير كبير في زمانهما . وقد ظللا لا يمسهما علماء الجمال التجريبيون إلاّ الإنجليز مساً خفيفاً . ويتحرك بومجارتن في إطار علم نفس الملكات لدى فولف . وانبثق شلجل ببطء من نفوذ النزعة شبه الأرسطية عند جوتشد . وليس عند أيٍّ منهما الكثير ليقوله عن النصوص الأدبية . ولا يكاد كلاهما يتأثر بالتحول المعاصر - آنذاك - نحو التاريخ الأدبي .

وهناك تدفق في ألمانيا لموضوعين نقديين جديدين هما : علم الجمال التجريبي والنزعة التاريخية ، وقد أتمهما - إلى حد كبير - جوهان يعقوب بودمر (١٦٩٨-١٧٨٣) من زيوريخ ، الذي كان أول الوسطاء السويسريين العظام بين الأمم الأوربية ، لقد نقل شكل مجلة «سبكتيتور» إلى الألمانية ،

(١٠) «علم الجمال والكراسات الدرامية» إسراف أنطوبنو فيتش ، ص ٧١ وما بعدها ، ص ٢٢٢

(١١) قصيده هجانته لأكسندر بوب نشر منها ثلاثة أجزاء باسم مجهول في عام ١٧٢٨ وعُرف مولعها عام ١٧٣٥

ونشرت شكل جديد عام ١٧٤٢ وهي يهاجم الغباء بصفة عامة (الترجم) .

وترجم قصيدة ملتون «الفردوس المفقود» وهوميروس والأغنيات الشعرية الإنجليزية والهجائيات الخفيفة وقصيدة «دنكيد»^(١١) ، وكان أول من دافع عن دانتى فى ألمانيا مستندا إلى حجج تاريخية . وكان مكتشف أدب العصور الوسطى فى ألمانيا ، وأول من اكتشف «بارزيفال» (١٧٥٤) من تأليف فولفرام^(١٢) و«نيبلنجليد»^(١٣) (١٧٥٧) والمخطوطة العظيمة «المنشدون المغنيون»^(١٤) (١٧٥٨ - ١٧٥٩) . وعلى الرغم من أن طبعاته وصور المخطوطات غير دقيقة بالمرّة وغير كاملة بالمعايير الحديثة (لم ينشر فى البداية سوى جزء من «نيبلنجليد») ؛ إلا أن بودمر لديه أكثر من مجرد شغف بالقدماء بالتنقيب فى الماضى . فهو لديه تقدير حقيقى لما اعتقد أنه التلقائية المتجددة فى «قصيدة الغرام» هذه ، ونزعة الجلال الهوميروسية فى «نيبلنجليد» ، بل وحتى الميتافيزيقا المدرسية عند دانتى ، «التى بدونها ما كان يمكن لدانتى أن يكون دانتى»^(١٥) ولقد عرض ذوقا جديدا ، وعرض فى ألمانيا أول شعور محبوب بالتاريخ .

وفى مجال النظرية الأدبية ظهر بودمر على أنه خصم لدود لجوتشيد ، وألف مع صديقه جوهان يعقوب بريتنجر (١٧٠١ - ١٧٧٦) كتابا منافسا هو

- (١٢) إشتباك فون فولفرام (حوالى ١١٧٠ - حوالى ١٢٢٠) : شاعر ألماني سهير فى العصور الوسطى . ألف قصائد غنائية «وملحمة بارزيفال التى أقام على أساسها فاجنر عمله الموسيقى «بارسيفال» (المترجم) .
- (١٣) هى ملحمة ألمانية فى العصور الوسطى . وشكلها الحالى من وضع مؤلف ألماني مجهول فى جنوب ألمانيا فى النصف الأول من القرن الثالث عشر (المترجم) .
- (١٤) طليقة من الشعراء المنشئين المغنيين الأعلى فى القرن الثانى عشر والثالث عشر والرابع عشر ، وهم يكتبون قصيدة الغرام (المترجم) .
- (١٥) نقد لوحات الشعراء الشعرية (ريوريج ، ١٧٤١) ص ٨١
- (١٦) رسالة نقدية جليده (زبوريج ، ١٧٤٩) التصدير .
- (١٧) ورد هذا فى السابق .

«نقاد فن النظم» (١٧٤٠) ، وبودمر الذى كان دوره الرئيسى هو جلب الأفكار اعتقد فى نفسه أنه تاجر نافع^(١٦) ؛ وقد تبنى وشرح مفهوم أديسون عن لذات التخيل ، وأدخل فكرة بلاكول عن الشعر الميتافيزيقى الأصيل ، وتعلم شيئا من علم الجمال الإيطالى من صديقه بيترو دى كالبيو^(١٧) ، وقرأ باتودويو . ولكنه كان أكثر من مجرد رجل انتقائى أو مجرد رجل متوسط ؛ فقد تمثل النظريات الغريبة فى التخيل فى فلسفة ليبنتز ، ومن ثم أوجد دفاعا قويا عن الشعر التخيلى . والشاعر - فى رأى بودمر - ليس محاكيا للطبيعة ، بل هو - بالأحرى - «يحاكى قوى الطبيعة بتحويل الممكن إلى حالة الواقع»^(١٨) ، ويُفضل للشعر دائما أن يستمد مادة المحاكاة من الممكن أكثر مما يستمد من العالم الموجود^(١٩) . وعوالم ليبنتز الممكنة تصبح هنا - جدلا - دفاعا عن الشعر «الكونى المغاير» الذى هو ليس مجرد «شعر محتمل» كما هو عند بومجارتن ، بل شعر يستخدم المعجزات المسيحية ، بل وحتى «الطريقة الجنية فى الكتابة» . وهو يشبه بلاكول فى الإلحاح على الطابع المجازى للغة الشعرية . . إن النسق الكلى للشعر يجب أن يتفق بالفعل فى كل ترابطاته التشكيلية ، والشاعر يخلق كُلاً فيه تتآزر الأجزاء معا . ويجب أن يكون هناك محور فى كل عمل فنى^(٢٠) . ولكن هذه الأقوال المتطرفة المدهشة التى تظهر عناصر من

(١٨) دراسة نقدية عن الاغتراب فى الشعر (زيبورج ، ١٧٤٠) ص ١٦٥ .

(١٩) المصدر السابق ، ص ٢١ - ٢٢

(٢٠) استحسان تعويم النوق (فرانكفورت ، ١٧٢٨) ص ١٢٢ ، رسالة النقد الجديدة (زيبورج ، ١٧٤٩) ص ١٩ ،

ص ٢١ ، ويرجع بومر إلى المعارضة التى عقدها شافسبرى بين الشاعر وبيروميتوس .

(٢١) فى «رسائل خاصة بالأدب الجسد» (١٧٦١) الرسائل ١٦٦ - ١٧٠ ، وأعيد طبعها فى «كراسان فلسفية»

بإشراف براش ، الجزء الثانى ، ص ٢٠٢ - ٢١٨

فلسفة لبيتز وأفلاطون ، ويعقد إحياء التوازي القديم بين العالم الأصغر والعالم الأكبر هي - فى نصّ بودمر - قد تعدّلت تعديلا كبيرا ببقايا متخلفة تراثية أخرى . وتزكّيته للشعر التخيلى تظل فى خدمة العقيدة المسيحية والنزعة التعليمية الدينية التى تريد الدفاع عن الملائكة والشياطين عند ملتون وكلوبشك . والتركيز على الكلية وعلى الحقيقة الميتافيزيقية تتم تسويته مع استسلام بودمر المتكرر لمجرد المجاز : فهو يعجب بالقصة الخيالية التعليمية ، ونزعه الأخلاقية هى أخلاق الطبقة الوسطى المحافظة ، وهى تغلف بشكل دائم بصائرته التخيلية ، وهو فى سياق النقد الألمانى كان أعظم الأسلاف العظام من حيث هو رائد .

وأفكار هؤلاء النقاد الثلاثة - بومجارتن ، شلجل ، وبودمر - يبدو أنها تتربط فى كتابات موسى مندلسون (١٧٢٩ - ١٧٨٦) ، ونحن نجد أن مندلسون وصديقه لسنج ومؤلف ثالث هو فريدريك نيقولاى (١٧٣٣ - ١٨١١) أنشؤوا النقد المرحلى الألمانى فى هذه الحقبة ، وركزوه فى المركز الثقافى الجديد فى برلين . لقد قام نيقولاى بعملية مسح لحال الأدب الألمانى فى عام ١٧٥٥ بعين قاسية ، وفى عام ١٧٥٩ أسّس «مكتبة العلم والفنون الحرة» التى استمرت حتى عام ١٨٠٥ ، وكذلك «رسائل خاصة بالأدب الجديد» (١٧٥٩ - ١٧٦٥) ، وكان لسنج ومندلسون هما المساهمان الرئيسيان فيهما . ولقد اكتسب نيقولاى فيما بعد سمعة سيئة بسبب المحاكاة التهكمية التى كتبها عن «فرتر» وتهجمات المتواصلة على الكلاسيكيات الألمانية . أما مندلسون فهو استعراضى بارز كان إلى حد كبير هكذا بفضل منشوراته التعليمية ، وليس بفضل أدبه التخيلى . وكان واحدا من المعجبين الأوائل بشكسبير فى ألمانيا ، لكنه - من حيث هو ناقد تطبيقى - اعتاد المحافظة على أن يكون فى منتصف الطريق ، وهو يندّد بالنزعة العاطفية المفرطة وجماعة «العاصفة والاجتياح» ، وكذلك النزعة الكلاسيكية الجديدة الأكاديمية ذات الأسلوب

العتيق . ويظهر العرض الذى قام به لرواية « هيلواز الجديدة » (٢١) لروسو استيائه للمبالغة العاطفية والتفكك الفنى . غير أن قوة مندلسون قائمة فى النظرية لا فى النقد التطبيقي . إنه يلتقط أفكارا من كل مكان : من بومجارتن ، من دوبو ، من كيمز ، وتركيزه دائما على ، ما هو سيكولوجى وما هو أخلاقى . ولقد حاول أن يخطط نَسَقًا للفنون (٢٢) قائما على التفرقة بين العلامات المتعسفة والعلامات الطبيعية ، والتي استمدتها من دوبو . وعنده أن الشعر هو فن زمانى يستخدم علامات متعسفة . ومجرد الرسم بالكلمات ، وتسمية الأشياء بحكاية أصواتها هى أشياء صبيانية . لكن تستطيع الفنون أن تجمع الموسيقى مع الشعر وما إلى ذلك . وما هو مشترك فى الفنون هو هدف «عرض الكمال على نحو حسى» . وهنا نجد المصطلحات مستمدة من بومجارتن . غير أن مندلسون يتأمل أيضا فى الذوق ، وفى الجميل ، وفى الجليل ، وفى لذات التراجيديا . وهو يجمع الأفكار الخاصة بفلسفة ليبنتز والأفلاطونية الجديدة مع النزعة التجريبية التى تعلمها من الفرنسيين والانجليز . وأفكاره عن الذوق باعتباره «ملكة الاستحسان» والجمال ، على أن يُغرى «بولوع هادى» بعيدا عن الرغبة فى امتلاك الموضوع أو استغلاله ، ومهد الطريق لآراء الفيلسوف كانت على الأقل من ناحية المصطلح (٢٣) . ومفهومه عن العبقرية سبق به رأى كانت ، فهو يؤكد الحاجة فى العبقرية إلى كل الملكات المتعاونة فى الكمال نحو هدف مفرد واحد (٢٤) ، وهو فى النظرية الأدبية الدقيقة يناقش الوهم بطريقة ثبت أنها مثمرة . وهو يصوغ تعبير كولردج

(٢٣) المصدر السابق ، ص ١٤٣ - ١٦٨

(٢٣) «ساعة الصباح» (برلين ، ١٧٨٥) الفصل السابع ص ١٢٠ - ١٢١

(٢٤) «مكتنه العلم والعنون الحرة» ، الحز- الأول (١٧٥٩) ، ص ٢٣٨ .

«إرادة التوقف عن عدم الإيمان» على نحو بارز ، على ما تجادل بشأنه مندلسون : «إن قدرة ما تحتاج إلى أن تستسلم لوهم ، وأن تتخلى عن الوعي الحاضر في نكهته » ، «إذا حملنا معنا النية لترك أنفسنا ننخدع بطريقة محببة ، فإن المعرفة الحسية ستقوم بالمهمة المعتادة ؛ ومن علامات العاطفة ، ومن علامات الأفعال الحرة سوف نستمد استدلالات على القصد والدافع ، ومن ثم نصبح مهتمين بالأشخاص الذين لاوجود لهم . ونحن نشارك في دور حقيقي في أفعال ومشاعر غير حقيقية ، وذلك - من أجل أن نبتهج - بتجرد عمدا من عدم حقيقتها» (٢٥) . ، وهنا يطور مندلسون الاقتراحات التي طرحها شلجل . وفي نظريته عن التراجيديا يكاد يكون - في معظمه - مشاركا لسنج في أفكاره .

وقبل أن نتناول لسنج نفسه يجب أن نضيف فنكلمان إلى شواغلنا ؛ حيث إنه من المؤلفين الذين جعلوا خلفيته شاملة . فلم يكن جوهان يواقيم فنكلمان (١٧١٧ - ١٧٦٨) ناقدًا أدبيا أو مُنظِّرًا بالمرّة ، لكن أهميته في تاريخ علم الجمال كبيرة ، فهو الذى أثر في كل النظرية الأدبية بعده ، وليس الأمر أساسا محتوى معتقداته ، بل بالأحرى تمجيده الشامل لليونان على حساب الرومان والتراث اللاتيني ونغمته ونكهته وأسلوبه الذى يلونه المسار الكلى للكلاسيكية الألمانية . لقد شيد هرذر وجوته - حقا تماما - «صروحاً» في ذاكرته . ويبدأ لسنج كتابه «اللاكواون» بقول لفنكلمان . وشيلر مشجع بفنكلمان . فإذا رأينا فنكلمان على نحو خالص في إطار تاريخ الأفكار ، فإنه يمكن أن يوصف بأنه يعيد إحياء علم الجمال الأفلاطونى الجديد ، كما وجده

(٢٥) كراسات فلسفيه بإشراف براش ، ص ١٠٧ .

فى شافتسبرى ، وفى علماء الجمال الإيطاليين فى القرن السابع عشر . إن الجمال إلهى ، وهو يعكس فى العقول والأجسام الجميلة وتمثال اليونانيين وخيرة رسوم الإيطاليين مثل رافائيل . وهذا الجمال مثالى فى المعانى العديدة المتاحة لإضفاء الطابع الأفلاطونى على علم الجمال . لقد كان مثالا متحققا فى اليونان القديمة تحت سماء صافية فى مجتمع حر ؛ حيث استطاع الرجال والنساء أن يطوروا أجساما كاملة وعقولا متناغمة . إنه «مثالى» ؛ بمعنى أن الفنان يركز على ما هو موجود فحسب بندرة فى الواقع ، وهو مثالى كصورة فى عقل الفنان ، إنه رؤية داخلية لفكرة . إنه مثال البساطة الخالصة والعظمة النبيلة^(٢٦) ، التى ألهمت لوحات داود وتمثال كانوفا وثورفالدسن . ويقف فنكلمان عند رأس هذه الحركة^(٢٧) ، التى تبدو لنا اليوم - بالأحرى - موحشة فى عبادتها للشكل الكلاسيكى المجرد . لقد كتب فنكلمان قدراً كبيراً عن المثال الخالص الصافى «غير المحدد» ، بل وحتى انغمس فى تأملات وتوصيات خاصة بالمجارات العميقة^(٢٨) . ومع هذا فإن فنكلمان ككاتب وكشخص بعيد فى الواقع كل البعد عن ذلك . لقد تأثر تأثراً عميقاً بالترعة الحسية ؛ وتجربته مع التماثيل اليونانية تجربة حسية ، بل هى تجربة جنسية . وصداقاته مع الناس هى بتنوع «أفلاطونى» شديد العاطفية ، وهو فى النهاية قد سقط ضحية قاتل مصاب بالجنسية المثلية . وتجربته الشاملة باعتباره كلاسيكياً هى تجربة عينية ، حية ، عضوية . والطريقة التى وصف بها التماثيل (مهما تكن التماثيل نفسها

(٢٦) «آفكار عن تقليد الأعمال اليونانية» (١٧٥٥) فى الفقرة الخاصة بتمثال اللاكوون

(٢٧) للحصول على دليل انظر ك. ك. إرلين «فنكلمان وفرانكز» فى «المجلة الفصلية الألبانية للعلوم وتاريخ

العقل» العدد ١١ (١٩٣٣) ص ٥٩٢ - ٦١٠

(٢٨) انظر «دراسة للمجاز» (١٧٦٦) فى الأعمال الكاملة (دوبو سسنجن ، ١٨٢٥ - ١٨٢٩) المجلد ٩ ، وهذا

مرع من علم الأيقونات الخاص بالرسامين

تلوح لنا تقليدية) ، هي طريقة كلها وجتد وجذب وحافلة بالتعبير . وهي تبث الحالات العاطفية التي تتحول إلى نقد أدبي على يد هرذر ، وغيرت النعمة الكلية للكتابة الألمانية عن الأدب . ويجب أن نضيف إلى النزعة الحسية عن فنكلمان نزعة تاريخية أصيلة ؛ فهو يتمتع بشعور وبصيرة ينفذان في الحقيقة العينية المحسوسة للقديم ، والذي تجاوز - في الوقت نفسه - إلى نزعة عريقة خالصة . وكتابه «تاريخ الفن في العصور القديمة» (١٧٦٤) على الرغم من أنه محدود جدا في معرفته بالفن اليوناني الأصيل ، كان أول تاريخ من الداخل لأي فن ، وهو بمنهج هذا التاريخ وتصوره أثر على نحو عميق في كتابة التاريخ الأدبي . لقد أراد هرذر وفريدريك شلجل أن يصبحا على شاكلة فنكلمان في التاريخ الأدبي . وفنكلمان في «تاريخ الفن في العصور القديمة» لا يكتفى بوصف الأعمال الفردية ويستحضرها ، كما لا يكتفى بمحاولة أن يدرج - عن طريق الظروف التاريخية - العظمة المتفردة للفن اليوناني ، بل يحاول أيضا وبوعي أن يكتب تاريخا تطورياً داخليا للأسلوب ، وقد جرّد أساليب النحت اليوناني^(٢٩) ؛ وإن كان عمله لا يزيد عن أن يكون تخطيطا وعملا تخمينياً وهو يطرح توازيا مع مجرى الحياة الإنسانية - ظهوره ونضجه وانتهياره ونهايته . وهو يميز أربع حقبة من فن النحت اليوناني : الأسلوب الفخم والراقي في الزمن القديم ، والجميل في ذروة عصر بركليز ، والانتهيار مع الذين حاكوه ، والنهاية مع المتكلمين من الهلنستيين المتأخرين .

ولنجاز فنكلمان معقد ومتناقض بوضوح وبشكل غير عادي : فهناك الكلاسيكية الجديدة المصطبغة بالصبغة الأفلاطونية مع مثاليته الخاصة بالجمال

(٢٩) تاريخ الفن في العصور القديمة ، الكتاب ٨ ، في الأعمال الكاملة ، الجزء ٥ ص ١٧١ وما بعده .

الرصين والنزعة الحسية القومية ، والنزعة التاريخية الجديدة التى تناضل للتفوق فى كيان العمل ، والذى سبق العديد من التطورات الألمانية اللاحقة . وكان على الكلاسيكية الجديدة أن تتطور على أيدي لسنج وجوته وشيلر ، وكان على النزعة الحسية أن تتطور على يد هرذر ، وعلى يد الروائي فلهلم هينس (٣٠) عابد الجسد الفج والقوى ، وعلى النزعة التاريخية أن تتطور على أيدي هرذر والأخوين شلجل.

وقد سبق جميع المؤلفين الذين جرى مسح لهم بإيجاز فى هذا الفصل الحالى بالنسبة للإردهار العظيم للنظرية الأدبية فى ألمانيا ، وكان أول ناقد أدبي عظيم - بالمعنى الضيق للكلمة هو - دون شك - لسنج .

يتمتع جوتنهولد أفرام لسنج (١٧٢٩ - ١٧٨١) بسمعة هائلة كناقذ أدبي ، ولكن الجرد الواضح لأسباب بروزه فى تاريخ النقد الأدبي صعب أن نجده . لا توجد أى صعوبة فى إدراج أهميته فى تطور الأدب الألماني ، وقد أكد الألمان - على نحو دائم - مميزاته التاريخية . وهو - قبل كل شئ - أول أديب عظيم أنجبته ألمانيا فى العصور الحديثة : ولقد سُمى مؤسس الأدب الألماني الحديث ومحرره (أى محرره من هيمنة الكلاسيكية الجديدة الفرنسية - كما هى ممثلة فى جوتشد المتوسط العبقريّة) وما لاشك فيه أن لسنج كان كاتباً درامياً ذا قوة كبيرة ، وإن كان لا يرقى إلى العظمة . وكان أيضاً لاهوتياً وشبه فيلسوف ، وقد صاغ فى كتاباته المتأخرة صورة هامة لفلسفة التنوير المتفائلة مع لمسات مدهشة من التصوف ، وما يسميه القرن الثامن عشر «الحماسة» فى كتابه «تربية الجنس البشرى» ، كما كان - أيضاً - عالماً لغوياً كلاسيكياً وعالم آثار واسع

(٣٠) جوهان فلهلم هينس (١٧٤٦ - ١٨٠٣) روائي وكاتب ألماني له فصدّة طويلة أنشده بالفصائد اليونانية فى أسلوبها ، وهو من سراح الرومانس فى حركة جماعة «العاصفة والاحتجاج» (المترجم) .

الاطلاع على نحو عظيم ، عل الرغم من أن هذه المرحلة من عمله تعد مهجورة اليوم بشكل محتم . وبجانب هذا كان عالم جمال ، تأمل فى كتابه «اللاكواون» بشكل هام فى حدود الفنون والاختلافات بين الشعر وفن التصوير . وأخيرا كان منظراً أدبيا وناقدا . . وكل أوجه النشاط المتنوعة هذه تتماسك بقوة شخصية مستقيمة أمينة وواضحة وأسلوب متفرد من الوضوح العجيب والرصانة ، وهذا يعد شيئا مفرحا أن نلقاه فى قراءة الآداب الألمانية . ويعوق نقد لسنج كثيرا الثقل الشديد للمعرفة الكلاسيكية ، وهو أحيانا يُشوّه بمطالب وجود مستغرق فى النزعة الصحفية الأدبية ، ومن ثم فإنه مستغرق فى ضرورة الكتابة عن موضوعات رائلة يومية ، وكذلك بفظاظات ووحشيات خاصة بالعادات المعاصرة ذات الإشكاليات . ولكن أحيانا فى مناسبات - وهى لحسن الحظ ليست بالنادرة - يرتفع فوق هذه العوائق ، وينفذ فجأة فى تشبيه لافت أو تأكيد رصين لتفوقه على العصور ، وعلى خصومه : «لماذا أعوق نفسى من جراء هؤلاء الثرثارين ؟ سوف أشق طريقى وأقاوم بصرف النظر عما تسقطه النفايات بجانب الطريق . وحتى الخطوة الجانية التى من شأنها أن تسحقهم كثيرة عليهم ، ونهاية صيفهم ليست بعيدة» (٣١) .

وهكذا ليس من السهل أن نعزل نقد لسنج الأدبى عن أوجه نشاطه المتعددة ، كما أنه ليس من السهل أن نعزل قيمة نقده الأدبى الدائمة عن مجرد ميزاته التاريخية . ويمكننا أن نفهم شعور سنتسبرى بخيبة الأمل فى نقده لسنج وخاصة وأن سنتسبرى يريد دائما النقد الأدبى الخالص ، ويعنى به كيانا من الأحكام الأدبية عن المؤلفين الخصوصيين : «هناك تقريبا شىء ما يفضل لسنج دائما بالنسبة للأدب وعلى نحو دائم طالما أنه مشغول بالكتب . إنه - الآن - المسرح ،

(٣١) «الدrama فى هامبورج» العدد ٩٦ ، الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٤٢٣ .

إنه - الآن - الفن ، وخاصة الفن منظوراً إليه من جانب علم الآثار ؛ إنه الدراسة الكلاسيكية من النوع الأدق ؛ إنه الفلسفة واللاهوت ؛ الآن إنه الأخلاق ؛ وهذه ليست بالنادرة ، بل هناك المزيد ، أو إنها أقل ، أو كل هذه الأشياء مجتمعة هي التي تشغل انتباهنا بينما الأدب قد خلفه في العراء في عز البرد» (٣٢) .

ومن الحق أننا نجد في لسنج نقداً أدبياً تطبيقياً ضئيلاً عن الأدباء المهمين . وهناك قدر طيب من البحث الدقيق للمسرحيات المخصصة في «دراما هامبورج» ، ولكن مع استثناءات نادرة جداً ، حتى أولئك الذين تجرى قراءتهم على نطاق واسع لا يُعنى نفسه بقراءة المسرحيات موضع البحث أو يعبأ بقراءتها ؛ والاستثناءات قاصرة على تمثيلات فولتير وتمثيلية واحدة هي «رودوجيون» لكورنى ، وهي حتى لا تحظى إلا بقلة من المعجبين اليوم . وهو في «اللاكوؤون» يدرج نقداً تفصيلياً لهوميروس وسوفوكليس ، وهما لا يزالان يحظيان بالاهتمام ، وهناك فقرات متناثرة عن شكسبير ، ومهما يكن الأمر فهي محبطة للآمال على نحو كبير ، إذا ما حكمنا عليها على أنها نقد لشكسبير . وهي لا تردد سوى فقرة لدى الشاعر دريدن عن شكسبير على أنه «شاعر الطبيعة» ، وقد ترجم لسنج «مقال عن الشعر الدرامي» لدريدن في إحدى مجموعاته المبكرة «المكتبة المسرحية» (١٧٥٤ - ١٧٥٩) والمجلة الشهيرة «الرسالة الأدبية» في القرن الثامن عشر (١٦ فبراير ١٧٢٩) تهاجم تقديم جوتشيد لمسرح ذى طابع فرنسي إلى ألمانيا بزعم «أننا - نحن الألمان - نقع بالأحرى أسرى الذوق الإنجليزي لا الفرنسي» ؛ وقد طبعت المجلة جزءاً من منظر من تراجيديا ألمانية قديمة مقتبسة من فاوست ، وتطرح الزعم المدهش في ذلك الوقت ، وذلك المكان أن «شكسبير

(٣٢) ستسرى ، الجزء الثالث ، ص ٢٤ .

هو شاعر تراجيدى أعظم من كورنى ، وإن كان كورنى يعرف القدماء جيدا ونادراً ما يعرفهم شكسبير على الإطلاق^(٢٣) . وينافس كورنى القدماء فى «الحيل المسرحية الميكانيكية» ، غير أن شكسبير يتفوق فى عرضه «لما هو جوهرى» . ولقد ذكر أن تمثليات شكسبير فيها قوة وتأثير على عواطفنا أكبر من أى أحد آخر ، فيما عدا مسرحية «أوديب» لسوفوكليس ، لكنه لا يطرح أى سبب يبرر تفوق شكسبير ؛ حتى فى «الدrama فى هامبورج» لانجد أى نقاش لمسرحيات شكسبير . ويبدو أن لسنج كان يعرف مسرحيات «الملك لير» و«ريشارد الثالث» و«عطيل» و«هاملت» و«روميو وجوليت» ، لكنه لم يجاوز إطلاقاً القول إن «عطيل» هى «أكمل كتاب نصى عن هذا الجنون وهذه الغيرة»^(٢٤) ، وأن «روميو وجوليت» هى «التراجيديا الوحيدة التى يتواكب فيها الحب نفسه»^(٢٥) . مهما يكن المقصود بهذا القول . والنقد الأكثر خصوصية والوحيد لشكسبير عند لسنج هو المقارنة التى عقدها بين الشبح فى «سميراميس» لفولتير ، والشبح فى «هاملت»^(٢٦) . وهنا نجد - بالأحرى - مناقشة للإيمان الشعرى لا النقد التطبيقي ، والثناء على تأثير الشبح مستمد من أديسون وليس مناقشة مستقلة . والثناء على شكسبير هو - فى معظمه - مبالغات بلاغية ، كما فى الفقرة الشهيرة التى ينكر فيها لسنج أنه يمكن ارتكاب انتحال على شكسبير : «إن ما سبق قوله عن هوميروس أنه من الأسهل حرمان هرقل من ناديه { أى على يد دوناتوس فى «حياة فرجيل» } من أن يتزع منه الشعر ، يمكن أن يصدق أيضاً على شكسبير . فهناك انطباع عن أقل جمالياته التى تصرخ فى وجه العالم :

(٢٣) « الدراما فى هامبورج » العدد ١٥ ، الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٦٩ .

(٢٤) المصدر السابق ، ص ٦٨ .

(٢٥) الدراما فى هامبورج ، العدد ١١ ، الأعمال ، الجزء ٤ ، ص ٥٢ - ٥٣ .

إننى من إبداع شكسبير ، والويل على الجمال الأجنبي الذى لديه ثقة بالنفس
فيضع نفسه بجانبه» (٣٦) .

وهناك القليل والأكثر عينية فى مناقشاته الأخرى عن المؤلفين الإنجليز .
فهناك شيء يقال عن بن جونسون فيما يتعلق بمناقشة معنى المصطلح الإنجليزي
«الفكاهة» ، وتوصف مسرحية «كل إنسان له فكاهته» على أنها «تمثيلية بدون
حكاية» ، حيث يظهر حشد من أكثر الأغبياء شذوذا الواحد بعد الآخر ،
ولا يعرف الإنسان كيف أو لماذا؟» (٣٧) وذلك بمجرد أن يقتبس لسنج منظرا خياليا
عن جوع أناس ناجين من كارثة للسفينة فى «رحلة بحرية» (٣٨) من تأليف
بومونت وفلتشر . ولسنج - لكى يحط من شأن تراجيديا عن مقاطعة اسكس
من تأليف توماس كورنى يصف مسرحية إنجليزية عن الموضوع نفسه من تأليف
جون بانكس هى مسرحية «ايرل من اسكس» (١٦٨٢) ، وترجم فقرات بحرية
متناهية إلى الشر ، ويهذب تنسيق الألفاظ الذى يعتبره «سوقيا للغاية أو متكلفا
ل للغاية» ، متلونا للغاية أو طنانا للغاية» (٣٩) ، وعلى ما أعتقد فإن هذا هو كل
المعرفة التى يظهرها لسنج عن الدراما الإنجليزية فى فترة مبكرة . وهو يعرف -
بلا شك - الكثير عن المسرح المعاصر . فهناك إشارات لمسرحية «كاتو»
لأديسون ، التى لم يحبها إلحاحاً معتدلا - وهو بالأحرى كان يفضل أن يكتب
بنفسه مسرحية ليلا «تاجر من لندن» (٤٠) ، وواضح أنه قد تعرف على

(٣٦) الدراما فى هامبورج ، العدد ٧٣ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٢٢٦

(٣٧) الدراما فى هامبورج ، العدد ٩٣ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٤١١ من الملاحظات فى الهامش .

(٣٨) اللاكوون ، الفصل ٢٥ : الأعمال ، الجزء ٣ ، ص ١٦٢ ، وما بعدها .

(٣٩) الدراما فى هامبورج ، العدد ٢٩ : الأعمال ، الجزء ٤ ، ص ٢٦٢ .

(٤٠) المقدمة . مدخل إلى طومسون ، الأعمال بإشراف لاشمان ومونكر ، الجزء ٧ ، ص ٦٨ .

عديد من الكوميديات الإنجليزية مثل مسرحيات كولمان ، وفاركهار ، والمسرحيات البورجوازية ، ولكن لا نجد أى نقد مستفيض عن أى مسرحية منها ، ومقدمته الجميلة للغاية لترجمة «تراجيديات» (١٧٥٦) لجيمز طومسون ، التى نسيت الآن تماما ، هى من الناحية العملية ترجمة من الإنجليزية على الأقل بالنسبة لأحكامه عن التمثيليات^(٤١)

كما أن فحص نقد لسنج للشعر الإنجليزي لن يكون أكثر إثمارا . فهناك قدر مستفيض من الحديث عن «من اليزا إلى أبيلار» للشاعر الكسندر بوب فى «أخبار نقدية» (١٧٥١) وهو يشئ على رقتها ، وهناك - بالطبع - الجواب الشهير الذى قدّمه لسنج ومندلسون على سؤال جائزة الأكاديمية عن ميتافيزيقا الكسندر بوب. وبوب - ميتافيزيقيا ! (١٧٥٥) هو هجوم شديد على المزاعم المتعلقة بالتناسق العقلى فى كتاب الكسندر بوب «مقال عن الإنسان» ، وتحليل يشير بحدة إلى الفرق بين النزعة الانتقائية عند بوب والنسق الميتافيزيقى عند ليويتز ، وتوجد فى سياق «اللاكروون» إشارات إلى «التصوير الميتافيزيقى» عند دريدن فى «قصيدة تكريما لعيد القديسة سيسيليا» - والأكثر أهمية رأى البادى فى مناقشة ت. إس إليوت - هناك ملاحظات عن «الفردوس المفقود» للبتون ، كمثال على التخيل غير البصرى أو بالأحرى عن النوع الحق من «التصاوير التقديمية» التى هى ليست مجرد رسوم ساكنة . وهناك ملاحظة عن فوضى ملتون تحاول أن تظهر أن لها تأثيراً على الطريقة التى رسم بها ملتون بعض المناظر - وهى أن الشاعر - إذا ما استخدمنا المصطلح الحديث - «يعوّض» نقص الاستبصار بتطوير الموضوعات البصرية^(٤٢) .

(٤١) انظر كورتيس س ديفيل . «الأصالة فى مكتبة المسرح للسنج» . المجلة الأتانية ، العدد ٩ (١٩٢٤) ، ص ٩٦ .

(٤٢) اللاكروون ، الملحق التالى ، الاعمال ، الجزء ٣ ، ص ٢٢١ - ٢٢٢ .

ونقد لسنج للنثر الإنجليزي ليس نقدا مستفيضا ، كما أنه ليس مهما . فهو قبل الكثيرين من معاصريه كان رأيه حفيا بالنسبة لريتشاردسون ، على حين أنه يحط من شأن «رودريك راندوم»^(٤٣) من تأليف سمولت^(٤٤) ، فهو أدنى من لاساغ^(٤٥) . وهناك عرض فيه مديح كبير لـ «رامبلر»^(٤٦) لجونسون ، وعلى أى حال بدون أن يذكر اسمه . ويجب ألا ننسى أن لسنج ترجم كتباً من أمثال «نسق الفلسفة الأخلاقية» (١٧٥٦) لفرنسيس هتشسون و «دعوة جادة» (١٧٥٦) لوليم لو^(٤٧) ، وهو يعرف معرفة واسعة الأدب النقدي والجمالي الإنجليزي . وإن دراسة لأعماله الدرامية تكشف العديد من المصادر الإنجليزية في كوميديات «فاركور»^(٤٨) والتراجيديات البورجوازية لـ «ليلو» على الرغم من أن المصدر الذي أخذ منه واضح أنه يبالغ فيه . ولكن لا يوجد إلا نقد أدبي بسيط بالمعنى الدقيق .

وسيكون من السهل أن نظهر هذا بالنسبة للآداب الأخرى أيضا . وثمّ يبدو ذو دلالة هامة أن لسنج - رغم أنه كرس كثيرا من جهوده للهجوم على الدراما الفرنسية - لم يكتب أى بحث حقيقى سواء عن راسين أو عن

(٤٣) مونكر ، الجزء الخامس ، ص ٤٤٢

(٤٤) توبياس جورج سموليت (١٧٣١ - ١٧٧١) ، روائى أسكتلندى كتب روايته «مغامرات رودريك راندوم» عام

١٧٤٨ ، وهى من نوع التصوير المرئى . (المترجم) .

(٤٥) آلان رينيه لاساغ (١٦٦٨ - ١٧٤٧) : روائى وكاتب مسرحى فرنسى له عمل روائى من نوع التصوير

المرئى هو «فاريخ دى جيل بلاس دى سانتبلان» (١٧١٥ - ١٧٣٥) (المترجم) .

(٤٦) مونكر ، الجزء الخامس ، ص ٤٠٨ - ٤٠٩ .

(٤٧) ولين لو (١٦٨٦ - ١٧٦١) . كاتب إنجليزى له مؤلفات ذات تأثير على فلسفة الأخلاق المسيحية والتصوف

المسيحى له «بحث عن الكمال المسيحى» (١٧٢٦) . وأشهر كتبه «روح الصلاة» (١٧٤٩) ، «روح الحب» (١٨٥٢) ،

«الطريق إلى المعرفة الإلهية» (١٧٥٢) (المترجم) .

(٤٨) جورج فاركور (١٦٧٨ - ١٧٠٧) كاتب درامى أوبرلدى ، وهو ممثل فى ديلن ، ثم فى لندن منذ ١٦٩٧ ،

من أعماله الكوميديّة المتنافسان اليوم» (١٧ ٢) (المترجم) .

موليير . والإشارات إلى موليير غير هامة بالمرّة ، وعندما كانت هناك فرصة متاحة عند لسنّج في «الدراما في هامبورج» لبحث مسرحية موليير «مدرسة النساء» ، فإنّه لا يفعل شيئا سوى أن يكرر بعض المعلومات من مصدر فرنسي^(٤٩) ، ويبدو أنه يفضل دستوش^(٥٠) ، (الذي ألف عنه كتابا بعنوان «الحياة» في أوائل عمله النقدي) وماريفو . وانتقاءاته - على وجه التأكيد - هي نماذج كوميدياته الأولى . وهو يعجب بديدرو كناقذ وككاتب مسرحي ، ولكن لا توجد أي مناقشة مستفيضة للتمثيلات . ولقد انجذب لسنّج بالكامل لكورني وفولتير .

ولا يوجد إلا القليل عن الأدب الإيطالي : فالحلقة أو الحوار الفاصل في المسرحيات أو «جولينو في الجحيم» لدانتى أثارا استمّزاز لسنّج . وهو يتقّى في كتابه «اللاكوؤون» وصف أريستو للجنيّة ألسينا ، على أنه مثال للوصف غير المثمر لجمال الانثى^(٥١) ، وهناك أيضا تحليل متطور لتراجيديا «ميروب»^(٥٢) من تأليف مافى^(٥٣) ، ويهدف إلى أن يبين اعتماد تراجيديا فولتير على هذه المسرحية وأشكال العبث القائمة في انحرافات فولتير . وقد تناول لسنّج الكاتب المسرحي مافى باحترام ، ولكن يصعب أن يكون هذا قد تمّ باهتمام كبير ،

(٤٩) روبرستون : نظرية لسنّج الدرامية ، ص ١٧٦ .

(٥٠) فيليب دستوش (١٦٨٠ - ١٧٥٤) . كاتب مسرحي فرنسي مؤلف كوميديات أخلاقية . له «الفيلسوف متزوج» (١٧٢٨) (المترجم) .

(٥١) اللاكوؤون ، الفصل ٢٠ ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ١٣٢ - ١٣٤ .

(٥٢) الدراما في هامبورج ، العدد ٢٧ الأعمال الجزء الرابع ، ص ١٦٣ .

(٥٣) هو فرنسيسكو ستيون ما في (١٦٧٥ - ١٧٥٥) كاتب مسرحي وعالم آثار وياحت إيطالي أدخل الساطة الكلاسيكية اليونانية والفرنسية في الدراما ، مستحكما الشعر في براحنديا «ميروب» (١٧١٣) (المترجم) .

وليس لدى لسنج ما يقوله عن جوتسي^(٥٤) أو جولدوني^(٥٥) ، وإن كان قد شرع ذات يوم فى ترجمة تمثيلية من تمثيلات جولدوني .

وقد أظهر لسنج بعض الاهتمام بالأدب الأسباني ، وهو يعرف بالتأكيد - وإن كان من خلال ترجمة فرنسية - كتاب لوب دى بيجيا «الفن الجديد من صنع كتاب الكوميديا» وهو يعطى - فى «الدراما فى هامبورج» - وصفا متطورا مع ترجمة متحررة ومفككة جدا لمسرحية «كونت دى اسكس» من تأليف أنطونيو كويلو (١٦٥٢) ، وقد اهتم بهذه المسرحية الأسبانية باعتبارها نقىض التراجيديات الفرنسية لتوماس كورنى والتراجيديات الإنجليزية لجون بانك عن مقاطعة اسكس . وقد عرف لسنج أيضا شيئا عن سرفانتس وكالدرون ، لكن أسبانيته كانت هزيلة ومليئة بالأخطاء ومعلوماته غير أصيلة من الدرجة الثانية ، وغير دقيقة فى معظمها . ولايستطيع الإنسان أن يتحدث عن أى نقد للأدب الأسباني ، أو يقول إن لسنج قد مهد الطريق لتقدير الأخوين شلجل للدراما الأسبانية^(٥٦) .

ونحن نتوقع المزيد من نقد لسنج الأدبى للكتاب الكلاسيكين ، ولكن لانكاد نكافأ على هذا التوقع ، وإن كانت هناك مناقشات عديدة لنقاط لغوية ومراجع عديدة . وواضح أن لسنج قد أعجب بهوميروس إعجابا فاق أى مؤلف آخر ، وهو يستخدمه فى كتابه «اللاكوؤون» كتصوير دائم لما يستطيع

(٥٤) كارلو جوتسي (١٧٢٠ - ١٨٠٦) : كاتب إيطالى له أشعار ومسرحيات ، هاجم الدع عند جولدوني واهتم بإحياء الكوميديا (المترجم) .

(٥٥) كارلو جولدوني (١٧٠٧ - ١٧٩٣) : كاتب مسرحي إيطالى أوجد الكوميديا الإيطالية الحديثة على عرار

أسلوب مولير (المترجم) .

(٥٦) انظر . البرهان المتطور الذى طرحه كاميل بيتوليه فى كتابه «إسهام فى دراسة الأسبانية عند دى ج.!

لسنج (ماريس ، ١٩٠٩) ص ٣٤٢ .

الشعر أن يفعله وما ينبغي عليه أن يفعله : كيف وصف هلين من زاوية تأثيرها على الكهول ؟ وكيف استطاع أن يعزل معلماً واحداً بشكل مفرد ؟ وكيف طرح وصفاً متطوراً مثل ذلك الوصف لدرع أخيل بأن قصّ طريقة صنعه ؟ والمديح الذى كاله لهوميروس هو دائماً مديح كله كرم ؛ وعلى الرغم من أنه لم يوجّه انتباهه إطلاقاً إلى كلفة «الإلياذة» و «الأوديسة» ، إلا أنه اهتم بهما من ناحية التقنية الوصفية . ومناقشته للتراجيديا اليونانية هي - على أى حال - محبطة على هذا النحو . وهو لا يكاد يذكر إسخيلوس . ثم يرتكب لسّج أكبر خطأ عندما اختلط عليه جنس الجوقة ، ويبدو أن هذا مستمد من دويناك^(٥٧) . أما سوفوكليس فإن نصيبه من النقد أفضل : لقد ألف لسّج كتاباً تعليمياً جداً هو «حياة سوفوكليس»^(٥٨) ، وعلى أى حال ليس فيه أى محتوى نقدي ، وهو فى كتاب «اللاكورون» يستخدم مسرحيتى «فيلوكيتس» و «بنات تراخيس» كمثالين على تناول الألف الجسماني فى الدراما . وتحتوى كتيبات «الدراما فى هامبورجر» فى سياقات مختلفة على تأملات عن بعض المسرحيات المفقودة ليوريبيدس ، وعن الأسباب التى دفعت أرسطو إلى أن يسميه «أكثر كتاب التراجيديا تراجيدية»^(٥٩) ، ولكن لا يوجد بحث مستفيض للتراجيديا اليونانية وبالنسبة للكوميديا يتم تجاهل أريستوفانس تجاهلاً تاماً هذا إذا ما أغضينا النظر عن الفقرة التى يعترض فيها لسّج على رأى الذى يذهب إلى أن أريستوفانس استمد كاريكاتور فرد من سقراط ، على نحو ما هو وارد فى مسرحية

(٥٧) الدراما فى هامبورج ، العدد ٩٧ الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٤٢٥ . انظروا . روبرتسون ، ص ٢٠٩

(٥٨) كُتب فى ١٧٦٠ ، ونشر بعد وفاة المؤلف عام ١٧٩٠ منكر ، الجزء الثامن ، ص ٢٩١ - ٣٧٧ .

(٥٩) «الدراما فى هامبورج» العدد ٩٩ . الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٢٢

«السحب»^(٦٠) ، وواضح أن لسنج اهتم بالكوميديا الرومانية على نحو أكبر: ونحن نحصل منه على تحليل جميل لمسرحية «أدلفي» من تأليف ترنس وخاصة الحبكة والشخصية الرئيسية «دميا»^(٦١) . ومن بين كتابات لسنج الأولى بحث «حياة بلوتوس» ، وهو ترجمة كتاب «الأسرى» ومناقشة مزاياء^(٦٢) ، وفيه بعض الأهمية النقدية . وهناك كثير من البدائى الأخرى التى تُظهر معرفته الواسعة بالقديم الكلاسيكى وأدبه : دفاع عن هوراس ضد اتهامات بالتزعة اللا أخلاقية ، وتنديد بسينكا باعتباره سلفا لكورنى^(٦٣) ، لكن لا يوجد الكثير جدا مما يمكن أن يُسمى مناقشة أدبية .

وبطبيعة الحال ، فإن معظم نقد لسنج الأدبى يتركز على الأدب الألمانى ، ومعظمه الآخر لأهمية له فيما عدا ما يهم المتخصصين . وهو لم يعرف أى شىء عن الأدب الألمانى الأقدم ، وإن كان فى أخريات حياته نقح طبعة بومر المشوهة من «نيبولنجليد» ، ودراساته عن القديم أفضت به إلى دراسة الحكايات الألمانية فى القرن الخامس عشر ، والتى نشر منها بحثا صغيرا عن الإبداعية والتاريخ «عما يسمى أسطورة زمن مَغْنَى الحب»^(١٧٧٣) ، وقد أظهر لسنج بعض الاهتمام انطلاقا أساسا من طبيعة لاهوتية أو لغوية ببعض الأدب الألمانى فى عصر الإصلاح والتزعة الإنسانية ، وأشرف على إصدار المقطوعات اللاذعة للشاعر الألمانى فريدريك لوجو^(٦٤) فى القرن السابع عشر : وهكذا مسته الروح الجديدة المغرمة بالتراث القديم الوطنى .

(٦٠) «الدراما فى هامبورج» العدد ٩١ الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٤٠٠ - ٤٠١

(٦١) «الدراما فى هامبورج» العدد ٧٠ الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٣٦٤ ومابعدها

(٦٢) فى «المكتبة المسرحية» (١٧٥٤) : منكر ، الجزء الرابع ، ص ١٢١ - ١٧٤ ، ص ١٨٠ - ١٩٢ .

(٦٣) منكر ، الجزء الخامس ، ص ٦٧ - ٢٤٢ الجزء الخامس ، ص ٢٧٧ - ٢٠٩ .

(٦٤) فريدريك لوجو (١٦٠٤ - ١٦٥٥) كاتب ألمانى اهتم بالمقطوعات اللاذعة ، وقد سحر من المجتمع

المعاصر فى زمنه (المرجع) .

غير أن لسنج في معظمه قد كتب عن السابقين عليه مباشرة أو معاصريه . وهو عنيد في عملية إدانته جوتشد . وقد قام بعملية مسح للمسرح الألماني المعاصر في زمنه ، وانتقد عددا كبيرا من صغار المؤلفين الذين نُسيت أسماؤهم نسيانا تاما ، وكان هذا جزءا من واجبه باعتباره ناشر كتيبات «الدراما في هامبورج» ، وقد هاجم باستمرار فيلنت^(٦٥) الشاب بسبب قصائده التعليمية الزائفة ويسبب مسرحياته المحاكية ؛ وإن كان قد دافع - فيما بعد - عن ترجمة فيلنت لشكسبير ، واعتبر «أجاتون» «العمل الرائع في القرن»^(٦٦) ، وقد أعجب بكلويشتك أساسا كأستاذ بارع في نظم الألفاظ والنظم الشعرى ، وإن كان قد اعترف بوجود نقص في الألمعية الملحمية ومخاطر نزعته العاطفية المفرطة في الشفقة^(٦٧) .

ولم يعش لسنج طويلا بما يسمح له بأن يرى المعركة الجديدة الخاصة بجماعة «العاصفة والاجتياح» . وآراؤه في معاصريه الأصغر كانت إما متبلورة تماما أو غير مسجلة ، وقد أحب «يوليوس الطاغية»^(٦٨) من تأليف ليزفيتس^(٦٩) وأعجب بفن جرشتنبرك^(٧٠) في «أوجولينو» باعتباره

(٦٥) كريستوف مارتس فيلنت (١٧٣٣ - ١٨١٢) . شاعر وكاتب وناثر ومترجم ألماني ، عاش معظم حياته في فيسار من ١٧٧٢) وهو صديق وشيلر وهربر ، وأسس مجلة شهرية ألمية صدرت من ١٧٧٢ - ١٧٨٩ ، وكتب الدراما بالشعر المرسل (المترجم) .

(٦٦) الدراما في هامبورج ، العدد ٦٩ الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٣١١ ، منكر ، الجزء ٢٠ ، ص ٢٦٦ .

(٦٧) قارن : منكر ، الجزء الرابع ، ص ١٤ - ١٥ ، ص ٤٠٠ - ٤٠٥ .

(٦٨) منكر ، الجزء ١٨ ، ص ١٧٠ .

(٦٩) جوهان أنطون ليزفيتس (١٧٥٢ - ١٧٨٠) . كاتب درامى ألماني . مسرحيته «يوليوس الطاغية» (١٧٧٦)

من خير ما صدر من مسرحيات عن جماعة «العاصفة والاجتياح» (المترجم) .

(٧٠) (هريس فلهم دور جرشتنبرك (١٧٣٧ - ١٨٣٣) : شاعر وناقد ألماني قدم الشعر العبلى إلى الأب الألماني

له في المنكف ، رساله من عراف الادب - أوضح فيه مبادئ جماعة «العاصفة والاجتياح» (المترجم)

«يتغذى على روح شكسبير»^(٧١)، ولكنه استهجن - في رسالة مطولة كتبها للمؤلف - موضوعها الرئيسي - فهو سلى ، وهو بسبب المعاناة لا يريده - باعتباره موضوعا غير درامى^(٧٢) ، ووجهة نظر لسنج فى جوته فى فترة شبابه ملتبسة : فقد سماه العبقرية^(٧٣) ، ولكنه - فى السياق نفسه - استهجن «سُخْفه» و«هجومه السقيم» على مسرحية «السيثس»^(٧٤) من تأليف يوريبيديس . وبدت مسرحية «جوتز» لجوته من ضمن المسرحيات التى أدانها لسنج ، وفيها يضع الشاعر سيرة رجل على شكل حوار ويتظاهر بأن هذا الشيء هو دراما^(٧٥) . وهو يندد برواية جوته «آلام فرتر» لدواع أخلاقية ، وما لاشك فيه أن هذا يرجع إلى أن لسنج عرف أتمودج فرتر ، ألا وهو كارل فلهم جيروسالم واحترم عقله وذكرياته :

«هل تصدقون أن شابا رومانيا أو يونانيا تأتى حياته على هذا النحو ولهذا السبب ؟مؤكد أن الجواب بالنفى . إنهم عرفوا كيف يحمون أنفسهم بشكل مختلف تماما ضد مبالغة الحب . . ولقد فُجحت التريبة المسيحية وحدها فى إنتاج أصول جديدة بالازدراء ضئيلة الشأن نوعا ما ؛ نظراً لأنها تعرف كيف تحول حاجة مادية جميلة جدا إلى كمال روحى . وهكذا أيها العزيز جوته ؛ إننى أريد فصلا صغيرا ينضاف فى النهاية ، وكلما كان هذا مليئا بالسخرية كان هلا أفضل»^(٧٦) وهو مثل معظم النقاد الأساتذة المحترفين لم يستطع أن يستسيخ حقا ذوق جيل جديد .

(٧١) منكر ، الجزء ١٧ ، فى ٢٢٤ .

(٧٢) منكر ، الجزء ١٧ ، ص ٢٤٤ - ٢٤٩ .

(٧٣) رسالة ال فيلنت (أغراير ١٧٧٥) : منكر ، الجزء ٢٢ ، ص ٢٠٢ .

(٧٤) فارن «جوته» ، هاون ، فيلنت . وقد أخطأ لسنج فى التفسير فظن أن جوته يهاجم إيور ييدس .

(٧٥) منكر ، الجزء ١٦ ، هى ٥٢٥ .

(٧٦) رسالة إلي اسنبرج ٢٦ أكتوبر ١٧٧٤ ، منكر ، الجزء ١٨ ، ص ١١٥ وما بعدها

وهكذا نجد أن تصريحات لسنج النقدية الفردية لاتنضاف إلى كيان التقييم الحساس أو المناقشة الشديدة للأعمال العظيمة . ولكن لا يستحيل أن نغضى عن أهميته في رفع المستوى العام للنقد الألماني . ومن الناحية السلبية ؛ فإن هجومه على التراجيديا الكلاسيكية الفرنسية لابد أن المقصود به كان أن يشغل مكانة كبيرة ، ومن الناحية الإيجابية فإن تركيزه شكسبير كانت شيئاً هاماً بالنسبة للعصر على الرغم من وجود أسلاف له مثل جرشتنبرك في ألمانيا . وبجانب هذا كانت هناك آثار في لسنج تظهر اهتماماً حتى بالشعر الشعبي : وهو في «رسالة في الأدب الجديد الخاص» (العدد ٣٣) يمدح أغنية منطقة لابلاند^(٧٧) والمرثية في لاتفيا^(٧٨) بسبب «روحها القومية وبساطتها الأسرة» ، وانتهى إلى أن «الشعراء يولدون في ظل مناخ ، والمشاعر الحية ليست امتياز الأمم المتحضرة»^(٧٩) وهذا الرأي مدهش للغاية ؛ نظراً لأن لسنج واضح أنه لايعبأ إلاقليلاً بالشعر الغنائي : فاهتماماته كانت بالدراما والملحمة والأجناس الأدبية شبه التعليمية من نوع الحكاية والمقطوعة اللاذعة . ولقد كتب لسنج عن الحكاية والمقطوعة اللاذعة رسائل علمية نظرية وتاريخية مليئة بالفروق البارة والتقسيمات الفرعية .

فلو كان لسنج لم يخلف لنا سوى كيان من التصريحات الخاصة والانتقادات للتمثيلات المنسية في حالات عديدة لكانت أهميته قاصرة على الأهمية التاريخية ؛ وكان على مؤرخي الأدب الألماني وحدهم أن يذلوا

(٧٧) منطقة متسعة في شمال أوروبا يسكنها اللاديون في الأجزاء الشمالية من النرويج والسويد وفنلندا والشمال

العربي من روسيا وهي في الدائرة القطبية الشمالية . (المرجم) .

(٧٨) في الشمال الغربي من الاتحاد السوفييتي السابق وأهلها لهم لغة خاصة من اللغات الباليكية (المرجم) .

(٧٩) الرسالة الثانية ، الرسالة ٣٢ منكر ، الجزء الثامن ، ص ٧٥ - ٧٧

جهدهم لقراءة تحليلاته للتمثيلات الألمانية والفرنسية ؛ حتى لو تم هذا دائما بعنف شديد وقوة جدلية . غير أن لسنج - بطبيعة الحال - أبعد من أن يكون مجرد ناقد تطيقي . إنه مُنظرٌ للأدب على حدود علم الجمال . وهو لا يستطيع أن ينزل إلى مرتبة أدنى في مجال علم الجمال الفلسفي مع الفيلسوف كانت ؛ ولا تكاد توجد أى تأملات عامة عن الجمال أو الذوق على هذا النحو عند لسنج . . بل هو بالأحرى تناول مشكلات عينية للغاية فى النظرية الأدبية ، بل وحتى تلك المشكلات بشكل نسقى . وكان المفروض أن يحمل «اللاكوون» أصلا اسم «هرمايا»^(٨٠) . وقد وُصف الكتاب بأنه «منتجات مختارة تشكل كتيبات» . وسلسلة كتيبات «الدراما فى هامبورج» تعرّضت بحكم خطتها نفسها للمناقشات العرضية . ولما أصبح لسنج منخرطا فى مشكلة تجريدية مثل مشكلة العمومية توقف ، وقال : «هنا أذكر قرائى بأن هذه الورقات مفروض فيها أن تحتوى أى شىء ؛ إلا أن تكون نسقا دراميا . ولهذا فأنا غير مقيد بأن أحل كل العضلات التى أطرحها . وقد تبدو أفكارى أقل ترابطا ، بل إنها تبدو وكأنها تناقض نفسها . فماذا يهم ؟ يكفى أنها أفكار يمكن أن نجد فى وسطها غذاء للتفكير المستقل . إن كل ما أريد هنا هو أن أشر «المعارف المتأثرة»^(٨١) ولكن رغم افتقار النسق نحصل على مناقشات عميقة لعدة مشكلات : فى «اللاكوون» مشكلات خاصة بالعلاقات بين الشعر وفن التصوير ، وفى سلسلة الكتيبات «الدراما فى هامبورج» مشكلات خاصة بوظيفة التراجيديا ، ومعنى

(٨٠) منكر ، الجزء ١٤ ، ص ٢٩٠ (المؤلف) . وكلمة هرمايا منسوبة للإله الأسطوري هرمس . والهرمايا هى

أعمدة مربعة الروايا محاطة بتمثال نصفى للإله هرمس . وهى مقامة عند أثينا فى روايا الشوارع وعلى

الطرق العالية وأمام البيوت (المترجم) .

(٨١) منكر ، الجزء ١٤ ، ص ٢٩٠

الشفقة والخوف والتطهير . وهى مشكلات بحثها لسنج قبل هذا بسنوات في مراسلات مستفيضة مع مندلسون ونيقولاي^(٨٢) . وبجانب هذا ، فى هذه الكتابات ، بل وحتى فى الرسائل بشكل مبعثر نجد بيانات عديدة عن المشكلات الرئيسية فى النقد فى القرن الثامن عشر : عن القواعد ، عن العبقرية ، عن طبيعة الشعر . ومن ثم فإنّ شيئاً مثل صورة نظرية لسنج الأدبية يمكن أن تتجمع معا .

يبدأ كتاب «اللاكوون» (١٧٦٦) بمشكلة تجريبية أوحى به تمثال لاکوون ، وهو كاهن من طروادة . وقد صُوّر أثناء قيام ثعبانين ضخمين بمهاجمته هو وابنه بناء على أمر أبوللو الذى أراد أن يعاقبه بسبب تحذيراته ضد أخذ الحصان الخشبي إلى طروادة . وهذه المجموعة المنحوتة من الرخام قد وُجدت في روما في ١٥٠٦ ، وسرعان ما تبين الناس فيها العمل الذى نوه به بلينى^(٨٣) ، الذى أشار إلى الفنانين الذين نحتوه : هاجا ندروس ويوليد وروس وأثينودوروس من جزيرة رودس . وقد حظى التمثال بثناء طوال القرنين السادس عشر والسابع عشر على أنه تمثال من أعظم أعمال النحت الكلاسيكى : وهناك قصيدة لاتينية جرى تأليفها في سنة اكتشاف هذه المجموعة نفسها على يد جياكومو سادولتو ؛ تحمل شهادة على أن هذه المجموعة جرى الإعجاب بها بسبب تعبيرها العنيف وتصويرها الطبيعى للألم المخيف . وفى التركيز المبالغ فيه على العضلات تظهر في القرن السابع عشر عبادة التشريح وذوق الزخرفة البشعة (الباروك) بالنسبة

(٨٢) ١٧٥٦ - ١٧٥٧ ، انظر : لسنج بين مندلسون ونيقولاي ، بإشراف لابرث بتش ، لبيزج ، ١٩١٠ .

(٨٣) التاريخ الطبيعى ، الكتاب ٣٦ ، ص ٢٧ (المؤلف) ويليلى (٢٢ - ٧٩ م) ، باحث روماني عمل قائداً فى أفريقيا وألمانيا فى شبابه . كتب فى التاريخ والبلاغة والعلم الطبيعى والتكتيك العسكرى ، له «التاريخ الطبيعى» فى ٢٧ كتاباً ، وهو موسوعة عن العلم الطبيعى وخاصة ما يتعلق بالحياة الإنسانية (المترجم) .

إلى الرعب الذي تقوم المجموعة بتحقيقه على نحو كامل. غير أن ج . ج . فنكلمان في كتابه «أفكار عن تقليد الأعمال اليونانية في فن الرسم والمشتغلين بالفنون» (١٧٥٥) قد تحدّى التفسيرات السائدة . إن اللاكووون يُظهر له «نفساً عظيمة ومركّبة بالرغم من العواطف . . . إن هذا الألم لا يكشف عن نفسه بأى غضب سواء في الوجه أو في الصيحة المرعبة ، بينما يتغنى فرجيل باللاكووون الخاص به . وإن فتحة الفم لا تسمح بهذا ، بل هي بالأحرى أتين قلق ومكبوت . وإن ألم الجسم وعظمة النفس موزعان ، وإذا جاز لنا القول فإنهما متوازنان في جميع أنحاء الإطار الكلى للشخص بقوة متكافئة . إن اللاكووون يكابد ، لكنه يكابد مثل فيلوكتيس عند سوفوكليس وتعاسته تمسّ أنفسنا ، لكننا نحب أن نكون قادرين على تحمّل التعاسة مثل هذا الرجل العظيم»^(٨٤) وهكذا يؤكد اللاكووون تعميم فنكلمان عن الفن اليوناني وعن بساطته «النبيلة وعظمته الساكنة»^(٨٥) ، ويتقبل لسنج وصف فنكلمان للتمثال ، لكنه يعترض على المقارنة مع فيلوكتيس ، كما يعترض على التعميم عن الفن والأدب اليونانيين . إن فيلوكتيس يصيح ويتحب ويلعن ويئن ويصرخ . وفيوس على الرغم من أنها مرسومة بحذق فحسب ، فإنها تصرخ عند هوميروس . وإله الحرب مارس يزأر ، وهرقل الذي يحتضر يصيح ويئن من الألم . ويختتم لسنج فصله الأول قائلاً : «إذا كان حقاً أن صيحة من جراء الإحساس بالألم الجسماني - وبصفة خاصة حسب طريقة التفكير اليونانية القديمة - لا تتناغم مع عظمة النفس ، فإنها لا تكون من أجل التعبير عن مثل هذه العظمة ؛ فالفنان تجنب محاكاة هذه الصرخة في الرخام»^(٨٦) . بل بالأحرى إن النحت وفن

(٨٤) ج.ج. فنكلمان «كراسات ورسائل» بإشراف فالترهم (ميساند ، ١٩٤٨) ص ٢٠ .

(٨٥) فنكلمان ، ص ٢٠ .

(٨٦) اللاكووون ، الفصل الثاني ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ١١ .

التصوير كانا مقصورين على تصوير الأجسام الجميلة . والجمال (واضح هنا أنه يعنى الجمال الجسماني) هو القانون الأعلى للفنون التشكيلية . وفي الصورة القديمة لتضحية أفيجينا يظهر أجائنون وهو يخفى وجهه ، وتمثال اللاكووون بالمثل عليه أن يقبل الألم : « يجب أن يخافت الصرخات ويحولها إلى تهديدات ، ولكن ليس لأن التجاعيد كانت ستفصح نفسا غير نبيلة ، بل لأنها كانت ستتج التواء شنيعا للوجه فى الملامح»^(٨٧) وفرجيل يستطيع أن يقصّ علينا عن اللاكووون وهو يصرخ : ولا يخطر لأى مخلوق أن فماً مفتوحا على الآخر ضرورى للصراخ ، وأن الفم الكبير قبيح^(٨٨) . وعلى نحو بطيء صاغ لستج عبارة مسرحية :-

« إذا كان حقا أنّ فن التصوير والشعر فى محاكاتهما يستخدمان وسيلة هى الإشارات المختلفة تماما . . وإذا كانت هذه الإشارات تتطلب - بلا جدال - علاقة ملائمة مع الشيء المشار إليه . . إذن فإن من الواضح أن الإشارات المرتبة فى تجاوز لا تستطيع إلا أن تعبر فحسب عن الأشياء التى توجد كلياتها أو أجزاؤها فى تجاوز ؛ بينما لا تستطيع الإشارات المتعاقبة إلا أن تعبر فحسب عن الأشياء التى توجد كلياتها أو أجزاؤها متجاورة فى ذاتها . والأشياء التى كلياتها أو أجزاؤها فى تجاوز تسمى أجساما . إن الأجسام بخواصها الظاهرة المرئية هى الموضوعات الخاصة الصالحة لفن التصوير . والموضوعات التى تكون

(٨٧) اللاكووون ، الفصل الثانى ، ص ٢ ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ١٨ .

(٨٨) اللاكووون ، الفصل الرابع ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ٢٤

كلياتها أو أجزاؤها متعاقبة تسمى أحداثا . والأحداث هي الموضوعات الخاصة للشعر . بالإضافة إلى ذلك ؛ فإن الأجسام لا توجد في المكان فحسب ، بل توجد أيضا في الزمان . وهي تتحمل ، وهي في كل لحظة من ديمومتها قد تتخذ لها مظهراً مختلفاً أو تقوم في مركّب مختلف ، وكل من هذه المظاهر والمركّبات المؤقتة هي نتيجة مظهر سابق ، وقد تكون علة مظهر لاحق ، ومن ثم فهي - كما هو حادث بالفعل - مركز الحدث . وبالتالي فإن فن التصوير يستطيع أيضا أن يحاكي الأحداث ، ولكن على شكل دلالة فحسب عن طريق الأجسام . ومن جهة أخرى ؛ فإن الأحداث لا يمكن أن توجد بذاتها ، بل يجب أن تعتمد على كائنات بعينها . لهذا فطالما أن هذه الكائنات هي أجسام أو تعد هكذا ، فإن الشعر يصور الأجسام ، ولكن على شكل دلالة ، عن طريق الأفعال ، ولا يستطيع فن التصوير إلا أن يستخدم فحسب لحظة مفردة من الفعل ، ولهذا يجب أن يختار اللحظة التي هي أكثر امتلاء الشعر في محاكاته المتطورة قاصر على استخدام خاصية واحدة في الأجسام ، ولهذا يجب أن يختار تلك الخاصية التي تستدعي أكثر صور الجسم حسية» (٨٩) .

هذه التفرقة المحورية لها نتائج عملية ذات أهمية كبيرة . فبالنسبة لفن التصوير ؛ فإنها تعنى إدانة المجاز ومعظم ما يعتبره العصر أسمى جنس لفن التصوير ألا وهو تصوير التاريخ ، وكذلك تتالى المناظر في صورة واحدة وهو ما يسميه لسنج «اقتحام انفعال المصور العالم الشاعر ، وهذا ما لن يستحسنه الذوق

السليم على الإطلاق»^(٩٠) وهذا يفضى إلى تأملات عن اللحظة المثمرة الأكثر امتلاء. وفي الأدب أفضت إلى إدانة الوصف المتعدد وإدراج الشعر الوصفى فى العصر الذى ازدهر منذ النجاح الهائل لقصيدة «الفصول» لطومسون فى ألمانيا مع المحاكين بروكس وهولرو إفالده فون كليست. وكلام هوراس عن «كما فن التصوير ، الشعر» ، الذى أفاد لعدة قرون على أنه أساس المقارنة بين الفنون تمّ استبعاده فن التصوير والشعر . ويتجادل لسنج هنا أيضا ضد النظريات التى كانت سائدة على نطاق واسع فى ذلك الوقت . وهو يندّد بصفة خاصة بكتاب «بوليمتيس» لجوزيف سبنس^(٩١) ؛ لأن سبنس قد قرر أنه «نادراً ما يكون أى شىء حسناً فى وصف شعري ، والذى يبدو عبثاً إذا ماجرى التعبير عنه فى تمثال أو صورة»^(٩٢) ، وقد ذكر كونت كايلوس^(٩٣) فى كتابه «لوحات متصّعة فى الإلياذة» (١٧٥٧) أنه كلما قدّمت القصيدة صوراً وأحداثاً يمكن رسمها ازدادت عظمتها كقصيدة ، وقد بحث (الإلياذة) و (الأوديسا) و (الإنيادة) ، وقدم اقتراحات خاصة باللوحات الفنية . وهكذا لم يكن لسنج يحارب طواحين الهواء . وقد اقتبس قوة وصفية من كتاب «جبال الألب» لألبرت فون هولر ، وهو يعدّد النباتات والزهور ، ويصرّ على أنه مالم نرها من قبل ماكنّا حصلنا على أى نوع من الصور البصرية فيها^(٩٤) ، وهو يقتبس وصف أريوستو

(٩٠) اللاكوون ، الفصل ١٨ ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ١١٧ .

(٩١) جوزيف سبنس (١٦٩٩ - ١٧٦٨) ، كتاب نوانر إيطيلى له «مقال عن أوبيساً بوب» (١٧٢٧) ، ويفضله

أتيح له التدريس فى جامعة أكسفورد عام ١٧٢٨ ، واكتسب صداقة بوب (المترجم) .

(٩٢) حوار ، الجزء ٢٠ ، ص ٢١١ ، كما اقتبسه لسنج «اللاكوون» الفصل الثامن ، الأعمال ، الجزء ٢ ، ص ٦٩

(٩٣) تويدير جريمور كايلوس (١٦٩٢ - ١٧٦٥) : عالم آثار وكاتب فرنسى زار عدة دول أوروبية جمع التحف

القديمة ، وأصبح فنان حفر بارزاً . (المترجم) .

(٩٤) اللاكوون الفصل ١٧ ، الأعمال ، الجزء ٢ ، ص ١١١ وما بعدها

للجنة السينا^(٩٥) ، ليرهن على أننا لا نستطيع أن نصورها ، حتى ولو أن المؤلف يصف شعرها وجينها وأهدابها وشفاهها وأسنانها وعنقها وصدرها بالتفاصيل الشديدة . مثل هذا الوصف المتعدد يقابله المنهج الذي استخدمه هوميروس ليوحى بجمالها ، ذلك أن هلين تبدو هكذا في مجتمع الكهول الطرواديين ، والكهول يتحدث بعضهم إلى بعضهم قائلين : «لا يجب أن يلوم أى مخلوق الطرواديين على ما يحسونه من افتقار إزاء هذه المرأة»^(٩٦) وما لم يستطع هوميروس أن يصفه من أجزائها المكونة لها يتركنا نعرفه من تأثيرها ، فارسوا لنا أيها الشعراء البهجة والمودة والحب والسرور التي يقدمها الجمال ، وأنتم تكونون قد رسمتم الجمال نفسه^(٩٧) . والشاعر - بجانب إظهار تأثيرات الجمال - يستطيع أيضا أن يظهر لنا الجمال في الحركة ، ألا وهو السحر . والشعر - على عكس فن التصوير - يستطيع أن يقدر على تصوير القبح المفرط ، ومن ثم يبتعث مشاعر مختلطة من الضحك والرعب ، كما هو الشأن بالنسبة لترستيس عند هوميروس أو «ريتشارد الثالث» عند شكسبير . ومع هذا يستهجن لسنج ما هو منقّر ، وما هو مقزّز في فن التصوير والشعر كليهما ، ويقتبس بالنسبة للشعر أوصاف الجوع من دانتي (أجو لينو) ومن بومو وفتشر (الرحلة البحرية) ، والفصول الأخيرة من اللاكوون يتناولها مع نقاط أثرية ، أى كحجة ضد رأى فنكلمان القائل إن تمثال اللاكوون يمت إلي زمن الإسكندر الأكبر . ولسنج قلق بشأن تأريخه بعد (الإنياذة) لفرجيل ، ويحدد التاريخ في فترة متأخرة في عصر

(٩٥) أولاندو هوريوسو ، الفصل السابع ، ص ١١ - ١٥ .

(٩٦) الإلباذه ، الكتاب الثالث ، ص ١٥٦ وما بعدها

(٩٧) اللاكوون ، الفصل ٢١ : الأعمال ، الثالث ، ص ١٤٠ - ١٤١ .

الأمبراطور تيتوس^(٩٨) . والبحث الأثرى الحديث قد اكتشف نعوشا فى جزيرة رودس ، تظهر أن النحاتين لابد أنهم قد عملوا حوالى عام ٥٠ ق.م ، ومن ثم فهم يسبقون «الإنياذة»^(٩٩) .

ويجب أن يعترف الإنسان بالأهمية الشديدة لمشكلة لسنج المحورية : الفرق بين الفنون وحدودها ، ويستحيل أن نتفق مع الفيلسوف الإيطالى كروتشه الذى يرفض أن يعترف بأى تصنيف للفنون ، وهو يضع الإبداع الفنى - خالصا - فى الفعل الحدسى للإنسان الذى يفترض أنه غير متأثر بالوسيط الفنى . ولسنج نفسه فى «أميليا جالوتى» يبدو أنه يصادق على الفكرة القائلة إن «رافائيل سيكون أعظم العباقرة بين الفنانين المصورين ؛ حتى لو وُكِد - لسوء الحظ - بغير يدين»^(١٠٠) ، لكن نظرية لسنج بتمامها عكس هذه الفكرة ، بل إنه يمكننا أن نقول إنه يبدو غير مهتم ، أو يبدو ضبابيا بالنسبة للسؤال التالى : ما العنصر العام المشترك فى كل الفنون ؟ وتفرقة لسنج الأساسية بين فنون المكان وفنون الزمان - وإن كانت موضع التساؤل والتجادل حولها - تبدو تفرقة صادقة ، كما أن اعتراضها على الأوصاف الساكنة فى الأدب لم تكن تلقى ترحيبا فى عصرها فحسب ، بل هى قابلة أيضا للتطبيق اليوم إذا ما جرى توصيفها بشكل ملائم : فمعظمنا يتجاوز الأوصاف الشكلية فى روايات سكوت أو بلزاك . ومن المؤكد أن لسنج قد وضع أصبعه على المسألة عندما أشار إلى صعوبة

(٩٨) بيتوس (٢٩ - ٨١) امبراطور روما فى الفترة من ٧٩ إلى ٨٤ (المترجم)

(٩٩) نشر بعد وفاة فرجيل فى ١٧ ق م ومن ثم هابنه لا فتكلمان ولا لسنج كان على حق . لقد أَرَحَ فتكلمان المجموعة فى فترة مبكرة جداً وأرخها لسنج فى فترة متأخرة جدا .

(١٠٠) الفصل الاول

تشكيل كليّ من تراكم المعالم ؛ وهو على حق أيضا في معارضة التركيز على عملية التصوير في الأدب ، وهو أمر كان مفضلا في القرن الثامن عشر من جرّاء التفسير الذي كان سائداً لمصطلح «التخيل» ، على أنه من الناحية العملية يتطابق مع التخيل البصري . إن الأدب لا يستثير صوراً حسية ، أو إذا فعل هذا فإنه لا يفعله إلا على نحو عرّضى وبالمصادفة ، وبشكل متقطع . وحتى في تصوير شخصية روائية ، فإن الكاتب لا يحتاج إلى الإيحاء بصور بصرية على الإطلاق . ونادرا ما نستطيع أن نتصور معالم شخص دوستوفسكي أو هنري جيمز ، بينما نحن نعرف حالاتهم العقلية ودوافعهم وتقييماتهم ووجهات نظرهم ورغباتهم في معرفة كاملة للغاية . ولستجّ يلحّ على تصوير الشخصيات بمعلم واحد من المعالم ، بنعت واحد له طابع هوميروس ، وهو المنهج الجوهري في فن تولستوى أو توماس مان .

وقد صاغ لستجّ رأيه بأفضل ما يكون في ملاحظة من الملاحظات التي واصل بها كتابه «اللاكوفون» : «إننى أؤكد أن ذلك الذى يمكن وحده أن يكون هدف الفن الملائم له وحده ومتفردا ، وليس ذلك الذى تستطيع الفنون الأخرى أن تكون صادقة بالنسبة له أو تكون أفضل » . ولقد وجد تشبيها عند بلوتارك يصور هذا تصويرا حسنا . يقول : «إن من يحاول أن يقطع الخشب بمفتاح ، ويفتح بابا بفأس لا يُتلف كلا الأدوات فحسب ، بل يحرم نفسه أيضا من استخدام كلا الأدوات»^(١٠١) إن نقاء التأثير هو الذى نتعاطف معه ، إذا ما كرهنا التصوير الأدبي وموسيقى البرنامج والعمارة الشعرية وخليط الفنون المماثل . ومع هذا ؛ فإن تصور لستجّ لما هو أدبي متفرد لن يهزنا على أنه

(١٠١) اللاكوفون ، الملحق الثانى ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ٢٣٨ .

مُقنَّع . فهو فى الواقع - الرأى الذى يذهب إلى أن الدراما هى الجنس الأدبى الأساسى والمحورى فى الأدب ، ويرجع هذا - فى جانب منه - إلى مساواته بين الحدث والدراما ، وإن كان يدرك أن الحدث فى الشعر ليس بالضرورة حادثاً خارجياً ، حركة خارجية . ومن جانب آخر لابد أنه يرجع إلى حساسية لسنج ومعاصريه بالنسبة للشعر الغنائى الذى يبدو للقراء المحدثين محور الشعر . وجانب ثالث يرجع إلى انشغال لسنج بشكل كان هو ميدان مسعاه الإبداعى ، وإلى الوضع المحورى الذى تشغله الدراما فى النظرية الأرسطية للشعر . ووجهة نظر لسنج الخاصة تتضح تماماً فى رسالة كتبها إلى نيقولاى (٢٦ مايو ١٧٦٩) تعلق على عرض قدمه جريف لكتاب «اللاكوون» ، لقد أدرك لسنج أن كتابه لا يرد على كل التساؤلات ؛ فبعد كل شئ جرى تخطيط لسلسلة متتابعة لكتاب «اللاكوون» أطلق عليها اسم الجزء الأول . وهو يعترف بأن الرأى المعروض فى النص يحتاج إلى توصيف : ففن التصوير ليس بالفعل قاصراً على الإشارات الطبيعية ، والشعر ليس قاصراً على الإشارات المتعسفة . ولكن من المؤكد أنه «كلما ابتعد فن التصوير عن الإشارات الطبيعية أو خلط العلامات الطبيعية بالعلامات المتعسفة ابتعد عن نقطة ذروة كماله ، على حين أن الشعر كلما اقترب من الكمال اقترباً شديداً اكتسبت علاماته التعسفية علامات طبيعية . وهكذا فإن فن التصوير الأسمى هو ذلك الذى لا يستخدم إلا العلامات الطبيعية فى المكان ، والشعر الأسمى هو ذلك الذى لا يستخدم إلا العلامات الطبيعية فى الزمان » ، ولا يفكر لسنج فى تأثيرات فن الرسم الرمزي والمجازى ، ولكن هذه التأثيرات تبدو له غير خالصة :

«يجب على الشعر أن يحاول أن يرفع العلامات المتعسفة إلى علامات طبيعية : وفى هذا يختلف عن النثر ، ويصبح شعراً . والوسيلة لتحقيق هذا

هى لغة الكلمات ووضع الكلمات والمعيار والصيغة البلاغية والمحسنات البديعية والتشبيهات إلخ . . وكل هذه تشكل علامات متعسفة أكثر شبها بالعلامات الطبيعية ، لكنها لا تغيرها بالفعل إلى علامات طبيعية ؛ وبالتالي فإن كل الأجناس الأدبية التى تقتصر على استخراج هذه الوسائل يجب النظر إليها على أنها أنواع للشعر أكثر انحطاطا ؛ وأعلى نوع للشعر سيكون ذلك الذى يحول العلامات المتعسفة بالكامل إلى علامات طبيعية ، وهذا هو الشعر الدرامى ؛ ففيه تكف الكلمات عن أن تكون علامات متعسفة وعلامات طبيعية للموضوعات المتعسفة . ولقد قال أرسطو إن الشعر الدرامى هو الشعر الأعلى ، بل حتى هو الشعر الوحيد ، وهو يخصص المكانة الثانية للملحمة طالما أنها -فى معظمها - درامية ، أو يمكن أن تكون درامية^(١٠٢) ، هذه رسالة كاشفة للغاية . وهى تحتاج إلى بعض التفسير : من المؤكد أن مصطلح «العلامات الطبيعية» المستمد من دويو يُستخرج هنا على نحو غريب وعلى نحو فضفاض تماما ، والفقرة المقتبسة تذكر كلمة «المحاكاة الصوتية» ، أى استخدام اللغة كمحاكاة مباشرة للموضوع ، وهى تذكر الوزن الذى هو طبيعى لأنه مادي فى تأثيره ، وهى تذكر أيضا - وإن كان يحذر شديد - الاستعارات التى تعد (كما تُظهر مخطوطة مهمة) حيلة لرفع العلامات المتعسفة إلى قيمة العلامات الطبيعية : «لما كانت قوة العلاقات الطبيعية تتألف من تشابهها مع الأشياء ، فإن الاستعارة بدل أن تقدم هذا التشابه الذى لا تقدر عليه الكلمات تقدم تشابهها آخر ، فالشئ المشار إليه لانزال له إشارة مع شئ آخر هو المفهوم الذى لا يمكن أن يتجدد بسهولة أكبر وحيوية أشد^(١٠٣) إن التشبيه ليس إلا استعارة

(١٠٢) منكر ، الجزء ١٧ ، ص ٢٩٠ - ٢٩١ .

(١٠٣) اللاكويير ، الملحق البانى ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ٢١٥ .

ممتدة . وهذه نظرية غريبة عن الصورة المجازية التي تردّ الاستعارة إلى مقارنات بين الأشياء غير المألوفة والأشياء الأكثر ألفة ، بل وحتى مع تضيق المجال تبدو النظرية عاجزة عن تأسيس الزعم بأن اللغة الاستعارية هي لغة طبيعية وليست لغة متعسفة . ووجهة نظر لسنج مرتبطة بشدة بوجهة النظر الشائعة في القرن الثامن عشر عن اللغة الشعرية الطبيعية البدائية كلغة استعارية . لكن يبدو أنه ينظر إلى مثل هذه اللغة على أنها مجرد بديل مؤقت عن استخدام العلامات الطبيعية في الدراما ، فإذا كنتُ قد فهمتُ لسنج حقا ، فإنّ اللغة في الدراما تصبح طبيعية ، لأن نطقها يتم من (خلال) الأشخاص و(في) الأشخاص ، مع حركات وتعبيرات الوجه كما في الحياة الواقعية ، ومن ثم تفقد الصفة القدرية للأعراف اللازمة لكل الاستخدامات الأخرى للغة ، واللغة المنطوقة هي اللغة الطبيعية للانفعال ، ومن هنا يمكن أن توصل عواطف التعاطف والشفقة ، وهو الموضوع الأسمى للدراما . ومن ثم فإنّ كتاب «اللاكوون» ليس منعدم الصلة بسلسلة «الدراما في هامبورج» ؛ فنحن نتقل منطقيا من الكتاب الأول إلى الآخر .

وتصور لسنج للفنون الجميلة هو - بدون شك - أضيق بكثير من تصوره للأدب الذي يبحث عن نطاق للتأثيرات الانفعالية . وهو يتمسك في الفنون الجميلة بمثال شديد التجريد للجمال المادى الذى يعد التعبير عنه ثانويا جدا . وحتى تفسيره لمجموعة اللاكوون يبدو خاطئا : فالصور الحديثة الجيدة تُظهر وجه اللاكوون مشوها من جرّاء الألم الشديد : «إنه يرسم فى الهواء من خلال الفم المفتوح قليلا ، ويقتصد فى رسم معدته ، ومن ثم يرفع صدره ويلقى برأسه للوراء على مؤخرة عنقه»^(١٠٤) ، والمجموعة كلها تبدو بالأحرى

(١٠٤) مارحريت بيير «اللاكوون» (نيويورك ، ١٩٤٢) ص ١٤ .

مثالاً صارخاً على فن الزخرفة الغريبة (الباروك) الهليني ، أكثر منه وصفاً كلاسيكياً . وعلى أى حال يقصر لسنج الفنون التشكيلية على تصوير الجمال الجسماني على نحو ضيق جدا ، حتى إنه يزِيل تماماً الفرق بين النحت وفن التصوير . وهو يتناول النحت بطريقة تفترض أن ما يقوله ينطبق على فن التصوير ، ومن ثم يتسبب في تشويش الفئتين مما يتعارض مع غرضه الذي أقره ، والخاص بوجود فرق ، ولسنج في فن التصوير نفسه يفضل بوضوح مجرد التصميم ولم يعرف التشكيل باللون . والتصميم ، سيكون قاصراً على الشخصوى الإنسانية ؛ لأن «أسمى جمال جسماني لا يوجد إلا في الإنسان ، بل وحتى فيه فقط بفضل ما هو مثالي»^(١٠٥) و«تصوير الحيوانات والزهور والمناظر الطبيعية مرفوض ؛ لأن هذه الأشياء عاجزة عن أن ترقى إلى ما هو مثالي»^(١٠٦) . وهنا يبدو لسنج أنه يشارك وجهة نظر عصر النهضة في فن التصوير على أنه فن حر يجب أن يحكى قصة ذات دلالة إنسانية . ولكنه - في الوقت نفسه - يرفض صراحة رسم التاريخ ، ويرفض معه الطبيعة الصامتة والمنظر الطبيعي . وهكذا لا يتبقى منه سوى مجرد تصوير الأجسام المادية ، والذي - وفق نظرية اللحظة الحبلية المثلثة - قد ينقل المعنى الإنساني بالإيحاء . وليس مثيراً للدهشة أن لسنج يتساءل : «ما إذا كان المرء لا يريد أو لا يرغب في أن فن الرسم بالزيت لم يُخترع على الإطلاق»^(١٠٧) ، وهذا أمر مثالي للغاية ، وبه تصبح أجمل

(١٠٥) اللاكوؤون ، الملحق الثاني ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ٢١١

(١٠٦) المصدر السابق .

(١٠٧) اللاكوؤون الملحق الثاني ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ٢٤٢

تصميمات فلكسمان^(١٠٨) أو ديفسيد^(١٠٩) أو أنجر^(١١٠) لا تبدو جذابة . وهذا يضحى بالقيم الإنسانية للنظرة التي تقول : كما في فن التصوير يكون الشعر ، وهى النظرة القديمة دون أن يحل محلها مثال جديد للقيم التصويرية الخالصة .

وهناك قدر كبير من النزعة البدائية تتراكم ليظهر أن أفكار لسنج لم تكن جديدة بالمرة . ومن الواضح أن من الصحيح أن كثيرا من تساؤلاته وبعض حلوله قد وردت من قبل . وعلى سبيل المثال توجد عند شافستبرى مناقشة مستفيضة عن « اللحظة المثمرة » ، وهناك إرهاصات عديدة بالفروق التي قال بها لسنج بين الفنون الجميلة والشعر عند دوبرو وجيمز هاريس وديدرو وعند آدموندبيرك^(١١١) على وجه الخصوص . ولكن الإرهاصات المتناثرة يمكن أن توجد بالنسبة لمعظم الأفكار . ومن المؤكد أن لسنج قد صاغ حجته الأساسية بشكل مدهش ومؤثر .

وتأثير كتاب « اللاكووون » - فى ألمانيا بصفة خاصة - كان عميقا ، وليس الأمر قاصرا على تقييد موضحة الشعر الوصفى . وسوف نرى أن هررد بدأ نظريته النقدية كرد فعل على كتاب « اللاكووون » ، وأشار جوته فى سيرته الذاتية إلى ما فى الكتاب من كشوف إيجابية ، وكتب بحثه عن « اللاكووون

(١٠٨) جون فلكسمان (١٧٥٥-١٨٢٦) : نحات أسكتلندى ، وهو فنان بارز من أتباع الكلاسيكية الجديدة (المترجم).

(١٠٩) جاك - لويس ديفيد (١٧٤٨ - ١٨٢٥) ، فنان مصور فرنسى ، يعد المؤسس للمدرسة الكلاسيكية الجديدة الفرنسية فى فن التصوير . (المترجم) .

(١١٠) جاس - أوجست - نوميك أنجر (١٧٨٠-١٨٦٧) فنان مصور فرنسى ، يعد من كبار الكلاسيكيين . ومن أشهر لوحاته «حمام تركى» (المترجم)

(١١١) بحث فلسفى فى أصل أفكارنا عن الجليل والجميل (الطبعة الثانية ١٧٥٨) ص ٢٢٢ ، ص ٢٢٨

(١٧٩٨) ، والشعر الألماني تحول بوعي شديد إلى الدراما ، وحتى في الشعر الغنائي تطلب الحركة والتحريك والدينامية مهما يكن الثمن .

غير أن « اللاكوؤون » ليس إلا جزءا من العمل النقدي للسنج . ونظرية التراجيديا وتفسير أرسطو مشروحات في الفصول الأخيرة من سلسلة « الدراما في هامبورج » وهى بالمثل ذات تأثير هائل يكاد يكون متساويا . وبعض الآراء المحورية فيه قد تنبأ بها فى كتاب « الرسائل الأدبية » وفى مراسلاته مع مندلسون ونيقولاي فى ١٧٥٦ - ١٧٥٧ ، والدراسة الدقيقة عليها أن تحدد الفروق بين هذه الأبحاث الأولى والآراء الناضجة فى سلسلة « الدراما فى هامبورج » . وكان لسنج فى المراسلات لا يزال يتحسس طريقه . ولقد عرف هدف الترجيديا فقط ، على أنه إثارة الشفقة : « إنها يجب أن توسع قدرتنا على الشعور بالشفقة . وأفضل الناس المتأثرين هم أفضل الناس . . . ومن يجعلنا تتأثر ، يجعلنا أفضل وفضلاء على نحو أحسن » (١١٢) . أما الأعمال الدرامية التى لا تثير سوى الإعجاب بتحمل أشكال المعاناة ببطولة ، كما هى الحال فى الأعمال الدرامية لكورنى ؛ فإنها ليست التراجيديا حقا . وبالنسبة لهذه الدعوى يظهر لسنج كمدافع عن الترجيديا العائلية ؛ بل وحتى على أنه صاحب رأى يذهب إلى أن التراجيديا يجب الحكم عليها بدرجة الانفعال الذى تثيره ، وعدد الدموع التى يذرفها الإنسان . ومعضلاته ستكون موجهة - فحسب - ضد « الإعجاب » بالبطل الرواقى على نحو ما يرسمه كورنى ، والذى لا نستطيع أن نشفق عليه ، بل بالأحرى يجب أن نحسده ونحاكيه ، كما لو كان بطل الملحمة (١١٣) ، ويعطى لسنج فى « اللاكوؤون » مثل المحارب الرومانى ،

(١١٢) منكز ، الجزء ١٧ ، ص ٦

(١١٣) المصدر السابق ، ص ٦٧ - ٦٨

حتى الموت الذى عليه أن يعانى صامتا ؛ لأنه لو استثار الحنو لتوقفت اللعبة . وإن وجود هذه الألعاب الخاصة بالمحاربين حتى الموت يبرهن للسنج أن الرومان لا يمكن أن تكون عندهم تراجيديا حقيقية . والأبطال التراجيديون من نوع أبطال المؤلف المسرحى الرومانى سنكا ليسوا إلا ملاكمين^(١١٤) يلبسون أحذية خاصة بالتمثيل المسرحى . وسلسلة « الدراما فى هامبورج » تستأنف هذا الجدال لحسن الحظ ، وهى تتجاوزه ، والسبب فى هذا أن هذه السلسلة ليست - بأى حال من الأحوال - سوى كتاب مخيب للآمال يمكن فهمه فى إطار تكوينه . لقد دعا لسنج عام ١٧٦٧ ، ليكون الكاتب الدرامى لمسرح قومى تأسس حديثا فى مدينة هامبورج . ولما لم يكن يريد أن يلتزم بتقديم عدد محدد من التمثيليات جرى تقبل فكرة أن يكتب نوعا من الصحافة المسرحية يعلق فيها على التمثيليات المعروضة ، ومن ثم يحقق وظيفة إعلانية ، وبهذا يساعد فى التأثير على ذوق الجمهور ، ونصح الممثلين الذين يملكون المسرح . ولقد بدأ لسنج بالفعل باستعراض التمثيليات بشكل منتظم مرتين فى الأسبوع ، كما أنه نقد أيضا أداء الممثلين . ولكن سرعان مامرت الصحيفة بمتاعب وتخلّى عن نقد التمثيل ، لأنه أثار ثائرة مستخدميه ، كما أنه تخلف تخلفا شديدا عن تعليقاته عن التمثيليات . وقد أعيد طبع الأعداد التى صدرت بشكل فيه قرصنة دون تصريح مما تسبب فى خسائر مالية ، وهكذا بعد صدور العدد ٣٢ جرى التخلّى عن التظاهر بإصدار الصحيفة دوريا ، وتزايد توقف لسنج عن متابعة العمل الإخبارى عن المسرحيات . وبعد العدد ٥٢ لم يناقش سوى سبع تمثيلات ، وشعر بأنه أكثر

(١١٤) اللاكوويز ، الفصل الرابع ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ٣٢ .

حرية فى الانغماس فى تأملات عامة عن طبيعة التراجيديا ، وعن معنى كتاب « فن الشعر » لأرسطو والموضوعات المماثلة . وتوقفت الصحيفة مع الأعداد ١٠٠ - ١٠٤ المؤرخة فى ١٩ أبريل ١٧٦٨ ، وهى تناقش بالاسم عرضا جرى فى يوليو السابق ، وفشل المسرح نفسه فى خلال عام . والأمر على نحو ما تأمل فيه لسنج فى العدد الأخير : « يا لها من فكرة طبيعية طيبة أن يتم إنشاء مسرح قومى لنا نحن الألمان ، فى الوقت الذى لم نصبح فيه - نحن الألمان - أمة بعد . إننى لا أتحدث عن الدستور السياسى ، بل أتحدث فحسب عن الطابع الأخلاقى . ويكاد المرء يقول إنه ليس عندنا مسرح ، إننا لانزال المحاكين الراسخين لكل شىء أجنبى^(١١٥) » .

وهكذا يجب الحكم على سلسلة « الدراما فى هامبورج » على نحو ما كان مُصمَّما لها أصلا للعرض اليومى للتمثيلات ، التى لم يكن للسنج يد فى اختيارها . وهذا وحده يفسر اختيار مسرحية « رودوجيون » لكورنى ، والتركيز على فولتير . لقد عُرِضت هذه الأعمال ، ولم تُعْرَض أعمال راسين . وهذا يفسر الالتفات إلى التمثيلات الفرنسية والألمانية ، التى نُسِيت اليوم نسيانا تاما ؛ وهذا يفسر أيضا التيار التحتى الإشكالى العام ضد الدراما الفرنسية ، التى يريد لسنج للألمان أن يتحرروا من قيودها . والحجج ضد خشبة المسرح الفرنسية ليست من منطلق قومى فحسب ، وإن كان لسنج يتحدثى قراءه : « اذكر أى تمثيلية لكورنى العظيم مما لا أستطيع أن أغتمها فأحسنها . { إنه يعنى « أن أكتب تمثيلية أفضل من الموضوع نفسه ، لا مجرد (التحسين) » } . فيماذا

(١١٥) الدراما فى هامبورج ، الأعداد ١٠١ - ١٠٤ الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٤٤٥

تراهنون ؟ » ^(١١٦) إنها قائمة على تصور مختلف عن طبيعة التراجيديا وتفسير مختلف لأرسطو (الذى هو - دون شك - أقرب إلى معنى النص عن نص كورنى). وما هو جديد ومدهش فى ألمانيا وأفصى إلى خطأ التوحيد بين لسنج والكلاسيكية الجديدة ببساطة إلحاحه على أرسطو باعتباره الأستاذ : «إننى لا أتردد فى الاعتراف (حتى لو ضحكوا على محتقرين فى هذه الأزمنة المستنيرة) بأننى أعتبر العمل (كتاب « فن الشعر » لأرسطو) معصوما من الخطأ عصمة كتاب « العناصر » لإقليدس . . . وإننى لأخاطر للبرهنة بتأكيد على أن التراجيديا لا يمكن أن تتقل خطوة عن الخط الدقيق الذى رسمه أرسطو دون الابتعاد بعدا شديدا عن كماله » ^(١١٧) ، وليست هذه بالطبع نزعة سلطوية ، بل ثقة فى الحقيقة المطلقة . ويقول لسنج فى موضع آخر ^(١١٨) : «إننى أقدر سلطته بسهولة كافية ، إذا استطعت فحسب أن أقدر حججه » . وهو يصف إجراءه الذى اتخذه على النحو التالى :

« بهذه القناعة شرعت فى مهمة الحكم بالتفصيل على بعض أشهر النماذج فى المسرح الفرنسى . وبالنسبة لهذا المسرح يقال إنه تكون وفق قواعد أرسطو ، وقد جرت المحاولة بصفة خاصة لإغرائنا نحن الألمان ، بأنه بهذه القواعد وحدها نال الفرنسيون درجة الكمال التى فيها يستطيعون أن يطلّوا على كل مسارح الشعوب الحديثة ، ولمدة طويلة اعتقدنا هذا بصراحة ، حتى إن شعراءنا اعتبروا محاكاة الفرنسيين على أنه يجرى وفق قواعد القدماء . غير أن هذا التحامل لا يمكن أن يدوم للأبد ضد مشاعرنا . لقد استثيرت مشاعرنا لحسن

(١١٦) الدرامى فى هامبورج الأعداد ١٠١ - ٤ - الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٤٤٨

(١١٧) الدراما فى هامبورج ، الأعداد ١٠١ - ١٠٤ - الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٤٤٦ .

(١١٨) الدراما فى هامبورج ، العدد ٧٤ - الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٣٢٨

الحظ من هجمتها من جراء بعض التمثيلات الإنجليزية ؛ وأخيرا أدركنا أن التراجيديا قادرة على تأثير آخر مختلف تماما عن التأثير الذى حققه كورنى وراسين . وحيثُ - وقد غشى أبصارنا شعاع الحقيقة هذا - ارتبطنا من جديد بحافة هاوية أخرى . ولقد ظهر رأى يقول إنه لا حاجة إلى أى قواعد ؛ لقد كان الألمان على وشك أن « ينبذوا تجربة الأزمنة الماضية كلها بالإرادة » ، ومطالبة الشاعر أن « كل واحد يجب أن يكتشف الفن من جديد » . ولقد أمل لسنج أن يختبر هذا « التخمر من الذوق » بمقاومة وهم انتظام المسرح الفرنسى : « ما من أمة قد استوعبت استيعاباً خاطئاً قواعد الدراما القديمة أكبر من الدراما الفرنسية »^(١١٩) ، وهذا التناقض الظاهرى المتبدى يشمل حججا ضد القواعد . وهو يحط - بشكل دائم - من شأن القواعد الآلية ، وهو فى مناقشته مسرحية « ميروب » لفولتير يقوم بمحاولة متطورة لإظهار أن تحفظه إزاء وحدة المكان ووحدة الزمان ووحدة الحدث يفضى حقا إلى استحالات ، بل حتى إلى أشكال من العبث : « وإلى المدى الذى كنت مهتما به فإن «ميروب» لفولتير و«ميروب» من تأليف مافى ، قد تمتدان إلى أكثر من ثمانية أيام ، والمنظر يمكن أن يُنصب فى سبعة أماكن فى اليونان فيما لو كان بها جماليات من شأنها أن تجعلنى أنسى هذه الحذلقات »^(١٢٠) ، غير أن حجة لسنج ليست هى الحجة الشائعة القائلة إن العبقرية يمكن أن تتجاوز القواعد أو أن القواعد ضيقة وقاصرة . فهو أحيانا يقول شيئا يبدو رومانتيكيا مخادعا : « إن العبقرية تضحك على كل الخطوط المَحْدَدَة للنقد »^(١٢١) ، « إن العبقرية غير مسموح لها بأن تعرف

(١١٩) الدراما فى هامبورج ، الأعداد ١٠١ - ١٠٤ ، الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٤٤٧ - ٤٤٨

(١٢٠) الدراما فى هامبورج ، العدد ٤٦ : الأعمال ، الجزء الرابع ص ٢٠٦ .

(١٢١) الدراما فى هامبورج ، العدد ١٠٧ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٣٤ .

آلاف الأشياء التى يعرفها كل تلميذ . ليس الأمر أمر مخزون متراكم للذاكرة العبقري ، بل الأمر أمر ذلك الذى يستطيع أن يتتجه من نفسه ، من مشاعره الخاصة ، ويشكل ثرواته « (١٢٢) ، ولكنه يلحّ - بشكل عام - على الصراع بين العبقرية والقواعد ، بين التخيل والحكم :

« شكرا لله ، فنحن عندنا الآن جيل من النقاد يتألف نقدهم الأسمى من تعريض كل نقد للشك . إنهم يصيرون : (العبقرية العبقرية !) ، (إن العبقرية تتجاوز كل القواعد) ، (إن ما تتجه العبقرية هو القواعد) . وهكذا يتملقون العبقرية ، وكما أتخيل فإنهم يفعلون هذا لكى يعدوا هم بدورهم عباقرة . لكنهم أيضا إنما يكشفون للغاية أنهم لا يشعرون بشرارة العبقرية فى أنفسهم ، عندما يضيفون فى النَّفس الواحد عينه : (القواعد تكتب العبقرية) ، كما لو كان يمكن كُتبت العبقرية بأى شىء فى العالم ، وزيادة على ذلك كُتبتْها بشىء مستمد منها ، بل كل عبقري هو ناقد بالفطرة » (١٢٣) . « وإن مَنْ يفكر بشكل حقيقى يبدع أيضا ، ومن يريد أن يبتكر يجب أن يكون قادرا على التفكير » (١٢٤) ، وهكذا يطور لسنج الرأى الذى ينادى بأن الشاعر يتصرف بهدف مقصود ويجب أن يبدع عالماً هو أيضا عالم مقصود ذو هدف ومتناسق إن القواعد الألية لا تهم . كما لا يهم حتى نقاء الأجناس الأدبية . وهذا يتضح من فقرة مذهشة تقرر » :

« فى كتبنا المدرسية من الحق أنه يجب علينا أن نفصل بين الأجناس الأدبية بحرص شديد قدر الإمكان ، ولكن إذا كانت العبقرية - لأسباب أسمى -

(١٢٢) الدراما فى هامبورج ، العدد ٢٤ ، الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ١٤٩ .

(١٢٣) الدراما فى هامبورج ، العدد ٩٦ ، الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٤٢٢ .

(١٢٤) الدراما فى هامبورج ، العدد ١٩٦ ، الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٤٢٣ .

تدمج عدة أجناس أدبية منها فى جنس واحد ، ويؤدى هذا نفس الغرض ، فدعونا ننس كتبنا المدرسية ، ولا نبحت إلا فيما إذا كان العبقرى قد حصل ، هذه الأغراض الأسمى . لماذا أبحث بما إذا كانت تمثيلية ليوريبيدس ليست قصصية تماما ، وليست دارما تماما ؟ سموها هجيناً ؛ يكفى أن هذا الهجين يسرنى أكثر ، ويهزنى على نحو أفضل من الأعمال الأشد شرعية لأمثال راسين الذين هم على صواب عندنا أو مهما تكن التسمية التى يمكن أن تطلق عليهم . لأن البخل ليس فرسا ، وليس حمارا ؛ لهذا فإنه يكون أقل شأناً من بين كل الحيوانات المفيدة فى القدرة على التحمل ؟ (١٢٥).

إن ما يهمهم هو تناسق عالم الشاعر واحتماليته ونقاؤه وخصوصية تأثيره - ويكرر لسنج - على نحو دائم - أن الحدث يجب أن يكون له مساره المنطقى : «إن العبقرية لا تعباً إلا بالأحداث المتنامية بعضها فى بعض ، مع وجود سلسلة من العلة ، والمعلول ، ورد المعلول إلى العلة ، وفى كل موضع يتم استبعاد الصدفة ، ويجب تسيب كل شئ فى حدوثه ؛ حتى إنه لا يمكن أن يحدث على نحو آخر ، هذا هو عمل العبقرية » (١٢٦) ، ولا يجب أن تكون هناك أى معجزة فى الدراما ، حتى ولا مجرد الدقة التاريخية ؛ لأن هناك أحداثاً تاريخية عديدة غير قابلة للتفسير ، وغير قابلة للاستيعاب ، وغير متناسقة تماماً . إن التراجيديا ليست «تاريخاً موضوعاً على شكل حوار» (١٢٧) ، وهذه النقطة تناولها لسنج باستفاضة كبيرة مع تناوله لمسرحية «اسكس» لتوماس كورنى ، واعتراضات فولتير التاريخية على

(١٢٥) الدراما فى هامبورج ، العدد ٤٨ ، الأعمال ، الجزء الرابع ص ٢١٧ - ٢١٨

(١٢٦) الدراما فى هامبورج ، العدد ٢٠ ، الأعمال ، الجزء الرابع ص ١٢٣ .

(١٢٧) الدراما فى هامبورج ، العدد ٢٤ ، الأعمال ، الجزء الرابع ص ١٠٨ .

التمثيلية . وحيثما يتواجه الشاعر مع أحداث غير محتملة مثل قتل كليوبترا لزوجها وابنيها فى مسرحية « رودجيون » لكورنى ، فإنه يجب أن تبدو هذه الأحداث غير المحتملة ضرورية : « إنه وهو غير مرتاح لتأسيس الاحتمالية على سلطة تاريخية ، فإنه سوف يسعى لتشديد طبائع شخصه ، بحيث تكون الأحداث المتولدة الواحد من الآخر تأتى بالضرورة ، وهى تلك الأحداث التى تجعل الشخصيات تدخل فى الفعل والحركة ؛ حتى يمكن تحديد عواطف كل شخصية ، ورفع هذه العواطف عبر المراحل المتدرجة حتى إننا لن نرى فى كل موضع سوى أشد المسارات طبيعية وشيوعا والخاصة بالأحداث »^(١٢٨) ، إن على الشاعر أن يطور « التنظيم الخفى » لحبكتة^(١٢٩) ، لأنه يحتاج إلى هذه « الاحتمالية الداخلية »^(١٣٠) لتحقيق هذا التوحد مع الطابع الذى هو أساس الشفقة ؛ وبالتالي هو أساس تأثير التراجيديا . وعلينا أن ندرك أن « تيارا مشابها قد يدفعا أيضا إلى القيام بأعمال نعتقد - ونحن فى حالة برود- أنها أبعد ما تكون عنا »^(١٣١).

وهكذا فإن مسألة تأثير التراجيديا - أى التطهير من خلال الشفقة والخوف - مرتبطة بمسألة نظم التراجيديا . ولقد اكتشف لستيج - الآن - أنه يستحيل أن نحدد التأثير التراجيدى على أنه مجرد شفقة أو حنو . وهو يفسر الفقرة الهامة الحاسمة عند أرسطو ، على أن المقصود بها هو « الشفقة مع الخوف » فى موقف فيه الخوف هو ملازم ضرورى للشفقة . والخوف ليس الرعب ، بل هو خوف « ينشأ من تشابهنا مع الشخص الذى يعانى . . . الخوف الذى نستطيع

(١٢٨) الدراما فى هامبورج ، العدد ٢٢ . الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ١٤١ .

(١٢٩) الدراما فى هامبورج ، العدد ٢٢ . الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ١٤٢ .

(١٣٠) الدراما فى هامبورج ، العدد ١٩ . الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٨٦ .

(١٣١) الدراما فى هامبورج ، العدد ٢٢ . الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ١٤٢ .

به نحن أنفسنا أن نكوّن هذا الموضوع الخاص بالشفقة «^(١٣٢)» ؛ إننا يجب أن نشفق على البطل إذا كان ثوب البطل « من نفس ثوبنا »^(١٣٣) ، أى من نفس النسيج ، أى إذا كان « واحداً منا »^(١٣٤) ، ومن ثم لا يكون فوق الإنسانية العامة المشتركة أو تحتها . وإن شهداء كورنى ووحوشه ليسوا مثبرين للشفقة ، ومن ثم ليسوا تراجيديين ، بمثل ما أن ريتشارد الثالث عند شكسبير ليس تراجيديا . ومثل هذه الشفقة التراجيدية الملازمة للخوف يجب أن نميزها عما يسميه لسنج « حب البشر » ، الحنو الذى نستطيع أن نمده باعتبارنا بشرا حتى لأسوأ المجرمين . ولكن ما المقصود « بالتطهير » لمثل هذه الشفقة ومثل هذا الخوف ؟ إن مصطلح « التطهير » قد تسبب فى ظهور أشد التفسيرات تنوعا : والتطهير فى نظر البعض مقصود به تعويد عقولنا ، وجعلها صلبة ضد الشعور بالخوف والشفقة ، وهو بالنسبة للبعض الآخر مقصود به فى الأغلب العكس : تلطيف ، تنقية ، محو للشفقة والخوف ، أو حتى زيادة فى هذه المشاعر . وقد جرى تفسير التطهير بقناعة من جانب الأرسطيين المحدثين مثل برنيز^(١٣٥) بالمصطلحات الطبية على أنه علاج بالطريقة المثلية التكمصية . إن على (العقل) أن يتطهر بالشفقة والخوف . والتطهير عملية مداواة . وللسنج تفسيره الخاص ، الذى يصعب أن يكون صحيحا من الناحية التاريخية ، لكنه يتلاءم مع خطته الخاصة : إنه يُساوئ التطهير مع الوسط الذهبى المعتدل للعواطف ، كما ورد فى كتاب « الأخلاق النيقوماخية » لأرسطو : « التطهير لا يقوم فى شيء آخر غير تحويل العواطف إلى عادات فاضلة »^(١٣٥) وعلينا أن نحقق الوسط الذهبى

(١٣٢) الدراما فى هامبورج ، العدد ٧٥ ، الأعمال الجزء الرابع ، ص ٣٣٢ .

(١٣٣) الدراما فى هامبورج ، العدد ٧٥ : الأعمال الجزء الرابع ، ص ٣٣٥ .

(١٣٤) الدراما فى هامبورج ، العدد ٧٥ ، الأعمال الجزء الرابع ، ص ٣٣٤ .

(١٣٥) الدراما فى هامبورج ، العدد ٧٨ ، الأعمال الجزء الرابع ، ص ٣٤٨ .

للشفقة والخوف : إن من يشعرون بشعور زائد ، عليهم أن يتعلموا كيف يشعرون على نحو أقل ، ومن يشعرون بشعور قليل ، عليهم أن يتعلموا أن يشعروا على نحو أشد . إن التراجيديا هي « مدرسة العالم الأخلاقي » (١٣٦) . وهذا - بطبيعة الحال - أساسى بالنسبة للرأى الكلاسيكى الجديد فى كل الأدب . « إن كل أنواع الشعر مقصود بها أن تحسننا » ، ومن المؤسف « أنه يوجد شعراء يشكون حتى فى هذا » (١٣٧) .

إن كل أجناس الأدب موجودة بهدف تحسيننا ، وعلى أى حال ، فإن التراجيديا فيها هذه الوسيلة الخاصة للتحسين : التطهير من الشفقة والخوف . ويصير لسنج - فى تناقض واضح مع الفقرة التى يعترف فيها بخليط من الأجناس - على « أن كل أجناس الشعر لا تستطيع أن تحسن كل الأشياء ، على الأقل ليس كل جنس على نفس المستوى من الكمال مثل الجنس الآخر ؛ ولكن ما يستطيع كل جنس أن يحسنه بأقصى كمال وأفضل من أى جنس آخر - ذلك وحده هو هدفه الخاص » (١٣٨) . ولقد أصبح ساخطا تماما على الرأى الذى يذهب إلى أن المسرح لا يحتاج إلا إلى أن يصرنا بأن يقص حكاية : « إلى أى غاية يكون العمل الشاق للشكل الدرامى ؟ لماذا نبني مسرحاً ونجعل الرجال والنساء يتقنعون ، ونعذب ذاكرتهم ، وندعو كل المدينة لكى يجتمع أهلها فى مكان واحد ، إذا كنت لا أقصد المزيد عن عملى وعن عرضه لبعض تلك العواطف التى يمكن أن تنتج بشكل حسن بقصة حسنة ، يستطيع كل إنسان أن يقرأها بجانب ركن مدفأته فى المنزل ؟ » (١٣٩) وتتناسى هذه الشكوى وجود

(١٣٦) الدراما فى هامبورج ، العدد ٥ : الأعمال الجزء الرابع ، ص ١١ .

(١٣٧) الدراما فى هامبورج ، العدد ٧٧ : الأعمال الجزء الرابع ، ص ٢٤٥

(١٣٨) المصدر السابق

(١٣٩) الدراما فى هامبورج ، العدد ٨٠ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٢٥٢

جاذبية الكوميديا ، وتتجاهل حقيقة أن الممثلين لا يعذبون ذاكرتهم ، بل يحبون أن يؤدوا أدوارهم ، وأن الناس تحب أن تقنع أنفسهم ، وأن تتجمع في مكان واحد .

ولكن ليس من الممكن أن نستبعد نظرية لسنج عن التراجيديا باعتبارها نزعة تعليمية بسيطة أو حتى أنها ترتد إلى عملية توازن الشفقة والخوف ، التي يفسرها على أنها « تطهير » . إن التراجيديا تحقق كل هذا ؛ لأنها تبتدع عالما مائلا للعالم الواقع . إن عالم الدراما هو :

« عالم آخر ، عالم أحداثه التي يمكن - بالصدفة - أن تترابط بنظام آخر ، ولكن يجب أن تظل مترابطة منطقيا كما هي هنا ، عالم يمكن أن يتبع فيه المعلول العلة بنظام آخر ، ومع هذا يفضى إلى التأثير العام للخير ؛ بالاختصار عالم عبقرى ، وهو (إذا سمح لى بأن أحدد المبتدع بدون أن أذكر أحدا بالاسم عن طريق أكثر إبداعاته نبلا) يحاكي ذروة العبقرية فى عمل مصغر ينقل ويقلل ويزيد جزئيات العالم الراهن ، لكى يشكل كُلاً ، ومنه يتناغم مع أهدافه وغاياته » (١٤٠) .

ويبدو أن التراجيديا هي تبرير لما هو قدرى ، لاهوت طبيعى ، عالم أخلاقى ملازم بمثل ما أن كون الله المخلوق حسن بالرغم من أننا قد لا نرى الخير الأقصى فى أى شر جزئى . وفى التاريخ قد يكون هناك وحوش من أمثال ريتشارد الثالث ، وقد تكون هناك معاناة بريئة ، لكن التاريخ حينئذ :

« يكون له تبريره فى الترابط الأبدى واللامتناهى لكل الأشياء . وفى التاريخ الكل هو حكمة - وخيرية ، وإن كان قد يبدو لنا أن هناك قدرا أعمى

وقسوة فى الحلقات القليلة التى يلتقطها الشاعر . ومن هذه الحلقات القليلة يجب على الشاعر أن يشكّل كُلاً ، مستديراً فى ذاته ، كاملاً ، ويتم تفسيره فى ذاته على نحو كامل ، وحيث لا تنشأ أى معضلة لا يوجد لها حل فى خطته . ولا يجب أن نضطر نحن إلى أن نبحث عن سبب فى الخارج ، فى الخطوة العامة للأشياء . وهذا الكل الذى يشكّله هذا المبدع الأخلاقى { الشاعر } يجب أن يعودنا على الاعتقاد بأن كل الأشياء تُحلّ فيه من أجل الأفضل ، وكذلك سيكون هذا على الأرض . إن الشاعر ينسى أشد دعاويه نبلا عندما يحشر فى دائرة ضيقة الطرق التى لا يمكن استيعابها الخاصة بالعناية الإلهية ، ويوقظ - عن عمد - تهديدنا المرتعد . . . فإلى أى غاية تسير هذه الانفعالات الحزينة ؟ هل لكى تعلمنا الخضوع ؟ إن العقل الرزين - وحده - هو الذى يستطيع أن يعلمنا هذا ، وإذا أريد لتعاليم العقل أن تستحوذ علينا - رغم كل خضوعنا - علينا أن نستعيد الثقة والشجاعة المفرحة ، فإنه من أكبر الضروريات أن يجرى تذكيرنا بأقل شئ ممكن بالأمثلة المحيرة ، بالأقدار المرعبة غير الحسنة . فلنبعدنا عن خشية المسرح ، فلنبعد - إن أمكن - جميع الكتب ا « (١٤١) .

إذن الدراما تظهر لنا العالم على نحو عقلانى ، وقد ارتفع إلى الإرادة الأخلاقية ، ويخضع لها . لا يجب أن تكون هناك أى معاناة بريئة على خشبة المسرح ؛ لأن العقل والدين يجب أن يقنعانا بأن الفكرة الخالصة للبشر كتعساء من جراء جريمة ليست من جانبهم هى «فكرة مزيفة بقدر ما هى مجدّقة» (١٤٢) . إن للتراجيديا وظيفتها السامية بالكشف عن نظام الكون ، ولسنج مع تفاؤل

(١٤١) الدراما فى هامبورج ، العدد ٧٩ الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٣٥١ .

(١٤٢) الدراما فى هامبورج ، العدد ٨٢ الأعمال الجزء الرابع ، ص ٣٦٤ .

القرن الثامن عشر ونوعه الخاص ذى الإيمان بإله مُحسن أريحي وبكونه يفكك تصور التراجيديا : ففي تراجيديته لا توجد أى إرادة حرة ، لا يوجد أى صراع بين الإنسان والله ، بين القدر والكون .

وتصور لسنج للتراجيديا هو تصور أخلاقي عميق . وهذا التصور يتفق مع التفسير اللاحق عند بوتشر لأرسطو ، فعنده أن « الحدث الدرامي يجب أن يكون ذا دلالة هامة ، وأن معناه قادر على مثل هذا الامتداد والتوسع ؛ حتى - من خلاله - نستطيع أن نميز القوانين الأعلى التى تحكم العالم »^(١٤٢) ، ولكن لسنج - لسوء الحظ - يخون حدود مزاجه وعصره فى تصوره لهذه القوانين الأعلى ؛ فكونه هو كون القرن الثامن عشر ، كون الله المحسن الأريحي ، والطبيعة المعطاءة ، والإنسان الخير أساسا . والتراجيديا بهذا تُحرّم من ارتباطها بالتضحية « وما هو بطولى عظيم ، وما هو معجز ، وما هو إلهي ، » السر العظيم « وتتقلص إلى موضوع درس فى النزعة الخيرية . وتأکید لسنج على تناسق عالم الدراما وكنيته والاحتمالية الداخلية يبرر بالفعل أى فن يكون صادقا ومتناسقا سيكولوجيا ، ويكون تراجيديا أو حتى دراميا على الإطلاق . إن البطل يتقلص فى المكانة : إنه لا يستطيع أن يكون شهيدا أو مجرما ؛ إنه يجب أن يكون إنسانا متوسطا كل جريرته هو الفشل غير المفهوم ، غلطة ترتكب فى ظل ظروف مخففة من الصفات الطبيعية أو الجهل . وشجته شجن مجرد المعاناة ، والمستمع يجرى تصوره على أنه متذوق للشفقة ، إنسان عليه أن يدرّب إنسانيته ويمرّنها على العادات الفاضلة ، وليس الإنسان الذى يكون إما مهترا أو ممزقا من جراء التراجيديا ، أو متداويا بالتحمّل الرواقى وعدم

(١٤٢) « نظرية أرسطو فى الشعر والعن الجمل » (الطبعة الثانية ، لندن ١٨٩٨) ، ص ٢٦٥ .

الاكثرات . ومن ثم يصبح لسنج الفشل نفسه لعصره ، ليلتقط طبيعة الفن التي
نجدها عند دكتور جونسون ، وعند ديدرو ، ومعهما هيّا تصور الأدب الذي
يضمّ الواقعية السيكلوجية والاجتماعية في القرن التاسع عشر .

المصادر والمراجع

German literary theory and criticism in the 18 th century : there is only a small sketch on criticism, Sigmund von Lempicki, "Literarische Kritik," in Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, ed P. Nerker and W. Stammeler (Berlin 1925 - 31), 2, 146 - 68.

The period before Lessing : Emile Grucker, *Historic des Idées Littéraires et Esthétiques en Allemagne*, Paris, 1883' Fridrich Braitmaier *Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Mahler bis auf Lessing*, 2 vols. Frauenfeld, 1888 - 89 (diffuse but instructive)' Alessandro Pellegrini, *Gottsched, Bodmer, Breitinger e la Poetica dell' Aufklärung*, Catania, 1952.

Aesthetics : besides Baumler, Kants Kritik, see Rudolf Sommer, *Grundriss einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller*, Würzburg, 1892.

Baumgarten : *Reflections on Poetry. Meditationes philosophicae*, trans., with the original text, by K. Aschenbrenner and William B. Holther, Berkeley, 1954 (there is a rare reprint of the *Meditationes*, ed Croce, Naples, 1900, and a German trans. in Albert Riemann, quoted below). See also *Aesthetica (With Meditationes)*, Bari, 1936. On Baumgarten : Ernst Bergmann, *Die Begründung der deutschen Ads-*

thetik durch A.G. Baumgarten und C.F Meier, Leipzig, 1911' Benedetto Croce, "Rileggendo 1" Aesthetica" del Baumgarten," in *Ultimi saggi* (Bari, 1948), pp. 79 - 105, 1st printing 1932; Albert Riemann, *Die Aesthetik A.G Baumgartens*, Halle, 1928 .

J.E. Schlegel : *Aesthetische und dramaturgische Schriften* ed Johann von Antoniewicz, *Deutsche Literaturdenkmale*, No. 26 Heilbronn. 188; Elizabeth M . Wilkinson, *Johann Elias Schlegel, a Herman Pioneer in Aesthetics*, Oxford, 1945 (good but Greatly overrates Schlegel).

Bodmer : no modern edition . On Bodmer : Max wehrli, *Johann Jakob Bodmer und die Geschichte der Literatur* (Frauenfeld, 1936) contains a bibliography .

Mendelssohn : many reprints. 1 use *Schriften zur philosophie, Aesthetik., und Apologetik*, ed Moritz Brach, 2 vols. Leipzig, 1880 On Mendelssohn : Ludwig Coldstein, *Moses Mendelssohn und die deutsche Asthetik*, Konigsberg, 1904.

Winckelmann : *Samtliche Werke*, ed J. Eiselin, 12 vols. Donauesdningen, 1928 - 29 Life : Carl Justi, *Winckelmann, sein Leben, seine Werke und Zeitgenossen*, 3 vols. Leipzig, 1899 - 72. Comment : C.Baumecker, *Winckelmann in seinen Dresdener Schriften*, Berlin, 1933 (good on Sources); F . Schultz, *Klassik und Romantik der Deutschen*, Vol. 1 , Stuttgart, 1935 (has a good chapter : pp. 65 - 138); and in English, besides W.Pater's 1968 essay, see H.C.Hatfield,

Winckelmann and His German Critics 1744-1811, New York, 1940

LESSING

I quote from Lessing's Werke, ed. Franz Bornmüller (5 vols. Bibliographisches Institut, Leipzig, 1884) and where this fails from Samtliche Werke, ed. K. Lachmann and F. Muncker, 23 vols. Leipzig, 1886-1924 (cited as Muncker).

Lessing's Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel was ed. by Robert Petsch, Leipzig, 1910. See also Laocoon, With very full notes by Hugo Blumner (2d ed. Berlin, 1880), 756 pp. An American ed. of the German text with commentary (and a reprint of the pieces by Herder and Goethe) was ed. by William G. Howard, New York, 1910.

Of the very extensive literature on Lessing I have found these books and articles.

Alexander Aronson, Lessing et les classiques français, Montpellier 1935.

Margaret Bieber, Laocoon. The Influence of the Group since Its Rediscovery, New York, 1942.

Josef Clivio, Lessing und das problem der Tragödie, Wege zur Dichtung, Bd. 5, Zurich, 1928 (good).

Max Rommell, Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie, Frankfurt, 1940 (extremely learned and subtle on Cornelli and Aristotle as well).

Folke Leander, *Lessing als aesthetischer Denker*, Goteborg 1942 .

Fred o. Nolte, "Lessing's Correspondence with Mendelssohn and Nicolai" in *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature*, 13 (1931), 309 - 32 .

Fred O. Nolte, *Lessing's Laokoon*, Lancaster, pa. 1940

Camille pitollet, *Contributions a l'etude de l'hispanisme de G.E. Lessing* , Paris, 1909 .

J.G Robertson, *Lessing's Dramatic Theory . Being an Introduction to and Commentary on His Hamburgische Dramaturgie* (Cambridge, 1939), 544 pp. (important).

Erich Schmide, *Lessing*, 3 vols. Berlin, 1884 - 92; 3ded. 2 wols. Berlin, 1909

Curtis C.D Vail *Lessing's Relation to the English Language and Literature*, Columbia University Germanic Studies, new ser. No. 3 NewYork, 1936 .

"Lessing's Attitude toward Strum and Stress," *PMLA*, 65 (1950) 805 - 25 .

Oskar Walzel, "Lessings Begriff des Tragischen," in *Vom Geistesleben olter und neuer Zeit*, leipzig, 1992 .

Benno won wiese, *Lessing. Dichtung, Aesthetik, Philososophie*, Leipzig 1931 .

The Hamursische Dramaturgie is cited as HD and the Laokoon as La .

(٩)

«العاصفة والاجتياح» وهرذر

حاول لسنج أن يعيد طرح القصيدة الكلاسيكية الجديدة بالتخلي عن صورتها الفرنسية ، وأن يحل محلها تفسيراً متحرراً لأرسطو ، مما سمح له بإشباع رغبته في واقعية أخلاقية ؛ وهكذا دعم مبدأ المحاكاة الرئيسى ، ومفهوم القواعد (مهما تكن رغبته في التغيير) ، والرأى الذى يذهب إلى أن الإبداع الأدبى هو عمل من أعمال الحكم بمثل ما هو عمل من أعمال الألمعية .

ولكن ثبت أن هذه الكلاسيكية الجديدة المتقحة غير مقبولة فى ألمانيا ، فرد الفعل ضد الذوق الفرنسى والتتوير المجلوب من فرنسا ازداد حدة إلى أن انفجر فى أوائل سنوات ١٧٧٠ ، على شكل حركة عرفت باسم « العاصفة والاجتياح » ومجموعة الكتاب ، التى ارتبطت بهذا العنوان ، وهو عنوان إحدى التمثيليات ، يصعب أن نصفهم بأنهم نقاد . وكل أفكارهم مستمدة فى جوهرها من أصحاب النزعة العاطفية المفرطة ، من الفرنسيين ، وأصحاب النزعة البدائية من البريطانيين ، وإن كانوا قد أعادوا صياغتها بحدة أشد ، وعبروا عنها بحمية أكبر : فالقواعد رفضها لنتس^(١) بالكامل ؛ ودعا برجر^(٢) للشعر الشعبى^(٣) ، ومجد شتوليرك^(٤) الشعر الإلهى باعتباره

(١) ياكوب مـر- لنتس : « ملاحظات عن المسرح » ، لبيزج ، ١٧٧٤ ، وقد ترجم هنريش ايويولد فاجنر كتاب مرسية « فى المسرح » ، لبيزج (١٧٧٤) (المؤلف) .

وياكوب ميشيل رينولد لنتس (١٧٥١ - ١٧٩٢) - شاعر وكاتب نرامى ألمانى انضم عام ١٧٧١ إلى دائرة جوته وقد عاش حياة تجوال بسبب تدهور قواه العقلية . وله أشعار غنائية وأعمال نقدية (الترجم) .

(٢) جوتفريد أوجست برجر (١٧٤٧ - ١٧٩٤) - شاعر ألمانى أحيى الاهتمام بالشعر الشعبى ، وهو أحد مؤسسى الأدب الرومانسى الألمانى (الترجم) .

(٣) «عاصفة من الشعر الشعبى» فى « المتحف الألمانى » (١٧٧٦) ، وأعيد طبعه . قارن . العاصفة والاجتياح كراسات نقدية ، إشراف إريك (هيلوج ، ١٩٤٩) ص ٨٠٥ - ٨١١ .

(٤) كريستيان شتوليرك (١٧٤٨ - ١٨٢١) - شاعر وكاتب مسرحى ألمانى ، نشر أعماله بالاشتراك مع أخيه غير الشقيق جراف فريدريك ليو بولد (١٧٥٠ - ١٨١٩) (الترجم) ،

«يتدفق من امتلاء القلب»^(٥) و«العبقرية» أصبحت شعارا ارتبط فيه الرفض الكامل للنظام مع التراث بالإيمان بالتلقائية الابداعية^(٦) ؛ والطبيعة أصبحت تعنى - الآن - الطبيعة الخام ، النزعة الطبيعية . وإن النعمة والعنف ، وحتى الرعدة لا تشكل نقدا : لا يتشكل كيان الفكرة والذوق الجديد وفلسفة الأدب إلا مع هردر .

لقد دخلت الرؤية السابقة على الرومانسية الإنجليزية إلى ألمانيا على يدي جرستنبرك فلهلهم جرشتنبرك^(٧) (١٧٣٧ - ١٨٢٣) ، وعلى أى حال أعاد صياغتها على نحو أكثر تطرفا . وكتابه هو «رسائل عن غرائب الأدب» (١٧٦٦) ، وقد أبدى فى بداية حياته رأيه فى كتاب وورتن «ملاحظات عن قصيدة الملكة الجنية» ، وهو يندد بوورتن بسبب جبنه وتسليمه بأخطاء سبنسر صاحب القصيدة ؛ ووجهة نظره المترددة الشاملة إزاء مطلب وحدة التأليف . وسبنسر - فى رأى جرشتنبرك - لا يجب الحكم عليه بمثل هذه المعايير التى لاصلة لها بالعمل : وليس عنده قصد آخر سوى أن يعطى لنا مجموعة من المغامرات الرومانسية ، وإن سبنسر يهيجنا «بلطائف ليست فى متناول الفن» ، ويأخذنا بعيدا بالقوة العجيبة للتخيّل الإبداعى^(٨) . وجرشتنبرك بتزكيته شكسبير

(٥) «عن امتلاء القلب» فى « المتحف الألمانى » ، (١٧٧٧) ، لونتال العاصفة والاجتياح ، ص ٧٩١ وما بعدها ، ص ٧٩٨ .

(٦) قارن على سبيل المثال الفقرة عن العبقرية عند لافاتر : شذرات لها قسمات (١٧٧٥) : لونتال ص ١٨٥ وما بعدها

(٧) هيرىخ فلهم فون جرستنبرك (١٧٣٧ - ١٨٢٣) شاعر وناقد ألماني تولى منصباً قضائياً فى بلدة الطونا عام ١٧٨٩ ، أدخل الشعر القلى إلى الأدب الألمانى وكتب تراجيبيا (أو جولين) عام ١٧٦٨ ، وصاغ المبادئ النقدية لحركة العاصفة والاجتياح (المترجم) .

(٨) رسائل عن غرائب الأدب ، ص ٤٠ .

للألمان فى سلسلة رسائل تبدأ بنقد النسخة النثرية لفيلانت فإنه بمواقف متطرفة عكسية يُنحى جانباً كل مسائل الجنس الأدبى والقواعد والتأليف : «أطيحوا بتصنيف الدراما» ؛ «سموها (التمثيلات) تاريخاً ، تراجيدياً ، كوميدياً تراجيدياً ، ما شئتُم : أما أنا فأسميها صوراً حية للطبيعة الأخلاقية»^(٩) ، ويرفض جرشتنبرك فكرة تناول مشكلة التطهير أو حتى تحريك عاطفتى الشفقة والخوف وتمثيلات «لير» و«ماكبت» و«هاملت» و«ريتشارد الثالث» و«روميو وجوليت» و«عطيل» هى بالأحرى تمثيلات شخصيات ، لا حكايات تراجيدية^(١٠) وهذا لايعنى أن شكسبير بلا فن أو أنه متوحش ؛ بل بالعكس : «إننى أرى فى كل مكان كُلاً مُعَيَّناً ، بداية ، وسطاً ، نهاية ، تناسباً ، مقاصداً ، شخصيات وجماعات متعارضة»^(١١) ، وهناك وحدة تصويرية للقصد والتأليف ، «وهم شعري» ، وهو عند جرشتنبرك غير مسرحى بالمرّة ؛ بل حتى ضد ما هو مسرحى . و«التراجيديا» التى تعنى التراجيديا الفرنسية فى محاكاتها «ليست شعراً»^(١٢) وبالنسبة لشكسبير فإنه يحاول أن يبين فى سلسلة من الاقتباسات تصوّر فنّه فى الشخصيات المتحدّثة حسب عصرها ، وشكسبير هو أستاذ التصوير السيكلوجى وليس كاتباً مسرحياً^(١٣)

ولقد أضاف جرشتنبرك شعر شمال أوروبا إلى شكسبير وسبنسر . لقد عاش فى الدينمارك ، وهو يعرف الدينماركية ، ومن ثم كان قادراً على أن

(٩) المصدر السابق ، ص ١١٢

(١٠) المصدر السابق ، ص ١١٤ .

(١١) المصدر السابق ، ص ١٦١

(١٢) المصدر السابق ، ص ٢٣١

(١٣) المصدر السابق ، ص ١٢٦ وما بعدها .

يصف الأغنيات الشعرية الدينماركية ، التي جُمِعت في القرن السادس عشر ، وترجم بعض اجزاء من «إدا»^(١٤) . وما يقتبسه يبدو له مصطبغا بصيغة الشاعر بندار حقا وله طابع ميثافيزيقي شديد مثل الشعر الموغل في القدم ، وشكسبير الذي كانت تورياته من أوائل من دافعوا عنها^(١٥) .

هذا الشعر الخاص بالطبيعة هو شعر العبقرية مقابل شعر «الروح الجميلة» أو العقل الفطن . والعبقرية هي كلمة السر عند جرشتنبرك ، كما كانت عند هامان : إنها إلهام ، تخيل ، نار ، إبداع الوهم ، ابتكار ، تجدد ، أصالة^(١٦) ، والشعر هو الملحمة الراقية (هوميروس) ، والقصيدة الراقية (بندار) ، وليس الدراما : « من بين الرؤوس الفطنة هناك درجات ، ولكن ليس أى منها من بين العبقريات الشعرية . إن شاعرا بدون عبقرية عظيمة لا يعد شاعرا »^(١٧) وكل المصطلحات الجديدة في العصر تجمعت هنا .

ومع هذا لم يكن جرشتنبرك متطرفا دائما على غرار هذه التصريحات القوية . ويمكن للإنسان أن يجمع بسهولة من كتاباته المتناثرة التي تضم سلسلة ممتدة من استعراض المؤلفات لمجلة وصحيفة هامبورج (١٧٦٧ - ١٧٧١) آراء تفضل دريدن ويوب وجونسون ، (وقد أعجب بتأليفه «رامبلر»)

(١٤) هو اسم من شمال غربي أوروبا يشير إلى كتابين من الكتب التي صدرت في أيسلندا : الأول ، هو النتري أو «إدا» ، والأصغر : وهو ملخص للأساطير في منطقة الأوين يعقبها بحث عن التأليف الشعري ، وينسب العمل إلى سنوري ستور لاسون الذي ازدهر حوالي ١٢٢٠ ، والثاني الشعري وهو إدا الأقدم وهو مجموعة من قصائد الشمال الأوربي الغربي القديم ، تم جمعها حوالي ١٢٠٠ وهو عن شاة الكون والأساطير وتقاليد أبطال الشمال (المترجم) .

(١٥) المصدر السابق ، ص ٥٨ وما بعدها ، ص ٢٢٢ ، وما بعدها ، عن التوريات ، ص ١٢٦ وما بعدها .

(١٦) المصدر السابق ، ص ٢١٥ وما بعدها .

(١٧) المصدر السابق ، ص ٢٢٠ ، ص ٢٢٢ .

وريتشاردسون وسترن وجولدوني ، بل وحتى فيلانت^(١٨) ، وهى تظهر أن ذوق جرشتنبرك ذوق انتقائي ، وأنه يحب - بجانب هوميروس - شكسبير ، وسبنسر ، وسرفانتس والواقعية ، والتزعة العاطفية ، والهزلية الزخرفية المبرقشة . غير أن كل هذه اللايقينيات لا يجب أن تطمس الفقرات المتألقة عن شكسبير والعبقرية ، وقد تبين أنه كان لها أكبر تأثير ، وهى توحى بصورة غريبة لشكسبير ، والتى أصبحت أيضا هى الصورة عند هررد وجوته الشاب : إن شكسبير من حيث هو شاعر وكاتب الشخصيات منفصل عن خشبة المسرح . والتأملات عن العبقرية أطلقت نغمة التمجيد للتلقائية والإبداعية والنكهة الفطرية ، التى توقعها الجيل الجديد من الشعر .

وعادة ما يُعدُّ جوهان جورج هامان (١٧٣٠ - ١٧٨٨) الأب الروحي لهررد . ومع ذلك فهو يختلف اختلافا شديدا عن هررد ، ويجب تناوله منفصلا عنه . لقد كان هامان واحدا من أوائل الألمان الذين توصلوا إلى رفض كامل لحركة التنوير ، وقد حدث هذا بعد تحول ديني عاشه خلال رحلة له إلى لندن (١٧٥٨) . ونظريته فى الأدب (إلى المدى الذى يكون له فيه نظرية) هى بالدقة جزء من فلسفة دينية ، تتضمن رفضا لكل الحضارة الحديثة . وهكذا لا يمكن الحكم على هامان كناقذ أدبي أو حتى كأديب ، فهو - وأيضا كما أراد أن يكون - متنبؤ ديني - ومن الناحية الثقافية ، فإنه يستمى إلى جماعات يعقوب بوهمة والصوفية المماثلين المؤمنين فى عصر النهضة . وهو يجمع - فى

(١٨) = النقد فى صحيفة هامبورج الجديد - بإشراف فيشر ، ص ٥٧ ، ص ٩٢ ، ص ١٢٧ ، ص ١٢٨

ص ٢٢٣ ، قارن رسائل عن غرائب الأدب ، ص ٢٧٧ عن درين ، ص ٢٢٦ عن رامبلر

(١٩) هى حركة دينية ازدهرت فى أوائل الحقبة المسيحية ، وهى تصم عناصر من الفكر الوثني والسحر ، وتعد من السبل المسيحية المهرطقة ، وأصحابها يؤمنون بالغنوص أى المعرفة ، وهى كشف خاص من الله يؤكد لهم الخلاص . وعالمهم ثنائي الله والروح خدرا ، والمادة شريرة . ويرون أن المسيح بعث به الله لإنقاذ جزئيات الروح الواقعه فى فخ المادة (المترجم)

خليط عجيب عناصر مستمدة من الغنوصية^(١٩) والأفلاطونية الجديدة إلخ . . مع جُرعة قوية من نزعة التقوى المصطبغة بصبغة مارتن لوتر ، وقد أضاف إليها شيئاً من النزعة الحسية الحديثة . وكتابات - التي نشرها بنفسه - هي مجرد سلسلة من الكتيبات الصغيرة وأحياناً كانت تصدر مجهولة المؤلف في نسخ قليلة ، ولهذا لم تكن تصل إلى جمهور عريض . وهي لا تمثل حججاً متواصلة ، بل هي - عادة - ليست إلا سلسلة من المأثورات ، أو هي معضلات كلها مزاح وخيالات بشعة وأكثر الاقتباسات إيهاماً ، وغالباً هي اقتباسات يونانية وعبرية . . وشهرة هامان في عصره هي شهرة شخصية خالصة ، بل هي شهرة أسطورية ، ومع هذا فإن تأثيره كان تأثيراً عميقاً ، فهدرد كان تلميذه ، وجوته وياكوبى تعلّما منه . ولم يحدث إلا بعد وفاته بفترة طويلة - عندما نشر فريدريك روتفى ١٨٢١ - ١٨٢٥ طبعة كاملة - أن أصبح في الإمكان قراءة كتابات هامان ودراستها . ثم تأسست - ببطء - مكانته في اللاهوت البروتستنتى ، واكتسب جماعة من الأتباع المتحمسين الذين درسوا أعماله ، كما لو كانت إلهاماً . وهذه العبادة المحدودة قد حلت محلها في هذا القرن فقط دراسة موضوعية لدور هامان التاريخي وفكره . ولكن أفضى هذا إلى تمجيد مكانته باعتباره « الأب العظيم » للعصر العظيم الشامل للأدب الألماني . ويقول جوته إنه أعظم رجل في القرن يعاد النظر فيه ثانية بجديّة^(٢٠) .

ومهما تكن أهميته كمفكر ديني ، فإنه يجب أن نركز على دوره في تاريخ

(٢٠) كانزل فوق فولر مقتتسة في هـ . هـ . هون . ج . ب . اكرمان (مجلدان . ليدرج ، ١٩٢٥ - ١٩٢٨) ، الجزء الأول ، ص ٢٨٨ (مذكرة استهلاكية لاكرمان في ٢٢ يونيو ١٨٢٧) وهناك رسالة من تالف لافاديرال زيمرمان (١٥ مارس ١٧٧٥) تذكر أن جوته أكد فيها أن هامان هو المؤلف الذي تعلّم منه الكثير . هارن جانتشركى . لافادر والعاصفه والاجنح ، (هال ، ١٩٢٨) ص ٩٦ .

النقد . ويمكن أن يعد هذا الدور على أنه دور محرض فحسب . وملاحظاته عن الشعر يمكن جمعها في صفحتين ، وإن كان من الممكن أن نضيف إليها آراء عديدة حسنة عن كتاب بعينهم . وعلى أى حال لم تتطور أو تتحدد إطلاقاً . وهكذا على الرغم من أن هامان يُكنَّ إعجاباً شديداً بشكسبير ، فإنه لم يكن «أكثر من مرادف للعبقرية»^(٢١) ، وهناك صفحتان من الأقوال كما في أحد فصول كتاب «حملات صليبية لعالم اللغة» (١٧٦٢) ، وهما - مهما يكن الأمر - تحتويان على أقوال مذهلة . إن العالم كله هو لغة الله ، ولهذا فإن الشعر ليس سوى محاكاة لهذه اللغة . واللوجوس هو العقل ، لكنه أيضاً الكلمة والمسيح . ومن ثمَّ فإن «كلَّ معرفتنا حسية ، تصويرية»^(٢٢) ، والشعر لا يتحدث إلا بالصور ، «إن الحواس والعواطف لا تتحدث ، ولا تفهم سوى الصور . فى الصور توجد الثروة الكلية للمعرفة الإنسانية والسعادة»^(٢٣) والشعر - من الناحية التاريخية - هو المعرفة الإنسانية والدين والأسطورة : «إن الشعر هو اللغة الأم للجنس البشرى ؛ يمثل ما أن فن الحداثى أقدم من الزراعة ، ويمثل ما أن فن التصوير أقدم من الكتابة ، ويمثل ما أن فن الغناء أقدم من الخطابة ، ويمثل ما أن التشبيهات أقدم من القياسات ، ويمثل ما أن المقايضة أقدم من التجارة»^(٢٤) ، والأسطورة والحكاية والابتكار يبدو أنها دائماً تسبق

(٢١) هناك بلمجات عديدة معطما لهاملت وفالستاف «الشخصية الفريدة» الأعمال . بإيتراف نادار ، المجلد التالى ، ص ٢٩٢ ، ولكن لا يوجد مناقشة .

(٢٢) الأعمال ، المجلد الاول ، ص ١٥٧ .

(٢٣) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٩٧ .

(٢٤) المصدر السابق .

الشجن وتدفق الشاعر»^(٢٥) ، «إن الملحمة والحكاية هي البداية ، وبجانبهما
 لأشياء سوى القصيدة والأغنية»^(٢٦) وهكذا «فإن الشعر هو عين الدين ، إنه
 دين أصلي ، نوع طبيعي من التنبؤ»^(٢٧) . وكل الشعر مقدّس ؛ والإنجيل
 ليس فحسب كلمة الله ، بل هو أيضا ذروة الشعر . وهامان يعظ بما يسميه
 «الخلاص باليهود» ، «الحجيج إلى الجزيرة العربية السعيدة ، حملات صليبية
 إلى الشرق» ؛ لأن «الطبيعة والكتاب المقدس هما مادتا الروح الجميلة المبدعة
 المحاكية»^(٢٨) . وهكذا فإن الشعر الشرقي والإنجيل مع هوميروس وشكسبير كل
 هذا هو النماذج الكبرى ، وكل هذا شعر متكافئ ، وليس الشعر الشعبي ،
 كما سيذهب هرّدر فيما بعد . ولا نجد عند هامان سوى لمحة عابرة عن الأغاني
 الشعبية في لاتفيا ؛ مما يشير إلى هذا الاتجاه^(٢٩) . ولوت بكتابه «محاضرات
 عن الشعر العبري» ويكون بتفسيره للأساطير القديمة يُشار إليهما ولكن لا يشار
 إلى برسي أو أوسيان^(٣٠) .

وهكذا يمكن أن يندد هامان بمحاكاة الطبيعة ، ويندد - على وجه الاحتمال
 - بالطبيعة الجميلة ، وكل الافتراضات الواردة في الكلاسيكية الجديدة . وهو
 يسمى فولتير «شيطان القرن»^(٣١) ، كما يندد بالتفسير الجديد للإنجيل الذي

(٢٥) رسالة إلى هرّدر ، أبريل ١٧٦٥ : في «كراسات» بإشراف روت ، المجلد الثالث ، ص ٣٣٣

(٢٦) رسالة إلى هرّدر ٢٧ ديسمبر ١٧٦٧ ، كراسات ، المجلد الثالث ، ص ٣٧٨ .

(٢٧) الأعمال ، المجلد الأول ، ص ٢٤١ .

(٢٨) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٢١٠ - ٢١١ .

(٢٩) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٢١٥ - ٢١٦ .

(٣٠) بيكون ، المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ١٩٧ ، ص ١٩٩ ، ص ٢٠٢ ، ص ٢٠٤ ، ص ٢٠٧ .

ص ٢١١ ولوت (مع ملاحظات من جاب ميشاليس ، يشار إليه دائما ، المصدر السابق ، ص ١٩٨ ، ص ٢١٤ ، ص

٢١٥

(٣١) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٣٢٠

لا يبحث إلا معنى واحداً في النص ، وهو يؤمن بالمجازات والمثل ، نظراً لأن الطبيعة كلها مثلٌ عظيم على قوة الله^(٣٢) ، و«خلاصة علم الجمال الحديث شأنه شأن علم الجمال القديم هو (خَفِ الله وبِيعُهُ)»^(٣٣) .

وهذه النظرة للعالم بتوحيدها بين العقل واللغة تتضمن تمجيد العبقرية ، وهى من بين كل أفكار هامان الأدبية أكثرها نفوذاً فى عصره . وفكرته عن العبقرية هى كلها شعور ، وتخيل ، ونار ، وإلهام ، وأصالة ، وإبداعية : «إن تخيلى الفج غير قادر على الإطلاق أن يتخيل عبقرية مبدعة بدون أعضاء تناسلية»^(٣٤) ؛ غير أن النزعة الحسية عنده والنزعة الانفعالية مرتبطتان بالتصوف . وعبقرية هامان هى أيضاً «الشيطان» السقراطى و«جهل» هذا الشيطان : «إن العبقرية تعادل فى القدر كل الأشياء حتى «أعمق أشياء الله»^(٣٥) . إن العبقرى يكاد يكون مساوياً للنبي وهو يُلهم الغيب . إن الأدب يعنى رفض القواعد : «ما الذى يتألف فى هوميروس مع جهله بالقواعد التى يفكر فيها مفكر أرسطى بعده ، وما الذى يتألف فى شكسبير على الرغم من جهله بتلك القوانين النقدية أو انتهاكه لها ؟ العبقرية هى الجواب الوحيد»^(٣٦) «إن من يريدون أن يجردوا الفنون من الهوى والشطح الخيالى هم المغتالون الذين يهاجمون كرامتهم وحياتهم»^(٣٧) .

هذه الموضوعات الدالة المتكررة (الموتيفات) الرئيسية فى فكر هامان ، هى التى لها أهمية أدبية . وهى تبدو فى نزعتها المعادية للعقلانية المتطرفة ينبوع

(٣٢) الأعمال ، المجلد الثانى ، ص ٢٠٣ من الملاحظات فى الهامش .

(٣٣) الأعمال ، المجلد الثانى ، ص ٢١٧

(٣٤) رساله إلى هزبر ، ١٧٦٠ ، فى «دراسات جديدة عن هامان» بإشراف هـ. هير (ميونخ ، ١٩٠٥) ص ١٢٦

(٣٥) الأعمال ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٤ .

(٣٦) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٧٥

(٣٧) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٣٤٣

الجم الذى - تلاحق فى التو - فى ألمانيا . ويربط هامان ماضيا غامضا للتصوف والأفلاطونية الجديدة ونزعة التقوى بالرومانسية الألمانية . ولقد أراد جوته أن يحرر كتابات هامان ، ويعطيه مكانة بارزة من خلال وصفه للوضع الأدبى فى فترة شبابه^(٣٨) ، ولقد استعرضه هيجل مع تحفظات ، ولكن بإعجاب^(٣٩) . وكان الفيلسوف الدينماركى كير كجور واحدا من أشد قرائه مثابرة^(٤٠) ، بالإضافة إلى ذلك يجب ألا ننفل الفروق العميقة بين هامان والفكر النقدى اللاحق . وحتى تلميذه هردر يختلف عنه فى نقاط مهمة : فمع هردر نجد أن الغنائية لا الأسطورة هى القائمة فى أصل الشعر ، ومن المؤكد أن هذا عَرَض يكشف عن عدم اتفاقهما الأساسى ؛ حتى إن هامان هاجم هردر بعنف ؛ لأنه أنكر الأصل الإلهى للغة^(٤١) ، وانتقد هامان كتاب الفيلسوف كانت «نقد العقل الخالص» بحجج تكفى فى ذاتها لاستبعاده من أى فهم للفلسفة المثالية الألمانية^(٤٢) ، ولقد ظل صوفيا وثنائى النزعة الفائقة للطبيعة بشكل صارم ؛ والقلق عنده - كما عند كيركجور - البرهان الوحيد على طبيعتنا المزدوجة ، وبدونه لا يمكن أن يكون هناك أى حنين للجنة^(٤٣) . والنظرة الصوفية للعالم هى بالضرورة نظرة ثبوتية وغير تاريخية . وتوجد عند

(٢٨) فى «الشعر والحقيقة» الكتاب ١٢ الأعمال ، المجلد ٢٤ ، ص ٧٩ ومابعدها .

(٢٩) فى «الكتاب السنوى للعلوم العقدية» (١٨٢٨) ، وأعيد نشره فى . هيجل ، الأعمال الكاملة ، بإشراف .

جلوكز ، المجلد ١٧ ، ص ٢٨ - ١١٠

(٤٠) قارن د. رومان . هامان وكيركجور ، أرلانجن ، ١٩٢٢ (رسالة علمية) .

(٤١) قارن ب . كروتشه محادثات نقدية ، السلسلة الأولى (بارى ، ١٩٤٢) ص ٥٢ - ٥٨ . أنجر نظرية

هامان فى اللغة .

(٤٢) قارن كروتشه . «ميتافيزقا هامان ضد النقد الكانتى» فى «دراسة نقدية عن هيجل» (الطبعة الرابعة ، بارى ،

١٩٤٨) ص ٢٨٤ - ٣٠٦ هـ . هجر هامان وكانت ، ميونخ ١٩٠٤

(٤٣) رسالة إلى هربر ٣ يونيو ١٧٨١ فى «كراسات» بإشراف : روب ، المجلد السادس ، ص ١٩٤

هامان تصريحات ذات تأثير ؛ من أن المؤلف يجب تفسيره في ضوء روح عصره (كما يزكى هذا ألكسندر بوب وكثير من العقول الممتازة الأخرى في القرن الثامن عشر) ، لكن لم يكن لديه اهتمام حقيقى بالتطور أو التغيير التاريخي^(٤٤) . والشعر هو دين وأسطورة ، وكان هكذا في بداية الإبداع ، ويجب أن يظل هكذا الآن ؛ «كل الشعوذة الجمالية لا تستطيع أن تحل محل الشعور المباشر»^(٤٥) ، وهكذا يتصل هامان من أن يكون ناقدا على الرغم من أنه كتب عددا كبيرا من العروض والترجمات ، وكان دارسا واسع الاطلاع على الأدب^(٤٦) ، وكان على هرذر أن يطاء دروبا مختلفة ، وأن يبحث عن أسلاف آخرين ، فهو مثل كل إنسان يجب أن يكون مصلحا حقيقيا للنقد ، أو مروجاً لفلسفة جديدة للأدب .

وعلى الرغم من أن اسم جوهان جوتفريد هرذر (١٧٤٤ - ١٨٠٣) لم يُذكر في سرد للنقاد في القرن الثامن عشر من الإنجليز والاسكتلنديين ؛ إلا أنهم قدموا الخلفية لأفكار هرذر ، وهم في مجموعهم يكادون يمثلون - كلية - فكره النقدي . ولانكاد نجد أى فكرة عند هرذر إلا ويمكن تتبعها وردها إلى بلاكيول أو هارس ، شافيتسبرى أو براون ، بلير أو برسى ، وورتن أو يونج . لقد قرأهم هرذر جميعا ، وبطبيعة الحال قرأ أسلافه ومعاصريه الألمان ، وخاصة لستنج وهامان فنكلمان . لقد جلس عند أقدام هامان ، وشعر

(٤٤) أنجر «هامان والبيان» بينا ، المجلد الأول ، ص ٢٧٤ - ٢٧٥ استفاد كثيرا من بزعة هامان التاريخية

المفترضة أنطوني «النزاع ضد التفكير» ص ١٢٠ من الملاحظات فى الهامش .

(٤٥) الأعمال ، المجلد الثاني ، ص ١٦٤ .

(٤٦) فى أنجر .. «هامان والبيان» المجلد الاول ، ص ٢٧٧ وما بعدها وهناك قائمة كاملة بالآراء الأدبية ودراسه

لغراميه . الح .

بأنه تلميذه الشخصي . ولقد قرأ الفرنسيين - روسو الذى استهجنه لفترة من الفترات^(٤٧) ، وديدرو وكثيرين آخرين . ويبدو أن هناك صدى من فكر فيكو قد وصل إليه من خلال ملاحظات سزاروتو على أوسيان ، والتي قرأها في ترجمة ألمانية قام بها ميشيل دنييس^(٤٨)

ولكن سيكون من الخطأ أن نتناول هررد على أنه مجرد الإنسان الذى يؤلف فى مركب واحد ما يمكن أن يسمى بشكل ضبابى النقد السابق على الرومانسية فى أوروبا . فهو لم يكن - فحسب - مؤلفا يجمع فى مركب واحد بشكل لم يكن أحد من أسلافه قادرا على أن يضاهيه فى المدى وباكتساح ، وكان أيضا أول من انفصل انفصالا حادا عن الماضى الكلاسيكى الجديد ، وقد تخلى عن تلك الوجهة المزدوجة الغريبة من النظر التى نجدها عند كتاب من أمثال وورتن . والقائمة الكلية للقيم جرى نقضها بالكامل ، وإن كنا - بطبيعة الحال - نستطيع أن نجد عند هررد بقايا حية من الآراء الأقدم. والتمسك بها . ولا يختلف هررد عن كل النقاد الآخرين فى القرن فى نزعته المتطرفة فحسب ، بل أيضا فى منهجه الخاص بالعرض والجدال . وفى كتاباته توجد نغمة حماسية مشيرة متوهجة جديدة ، وارتفاعا عاطفيا ، وأسلوبا يستخدم علامات الاستفهام البلاغية ، وعلامات التعجب ، وفقرات اعتراضية توضع بين شرطتين بإسراف يثير القلق ، وأسلوبا حافلا بالاستعارات والتشبيهات ، وتأليفا يتخلى غالبا عن أى ادعاء فى الجسدال ، وسلسلة من الاستدلالات . إن أسلوبه هو أسلوب الخطاب الغنائى ، والأسئلة المتصلة ، والصفات المكثفة المتراكمة ، وأفعال

(٤٧) قارن الأعمال لـإتيراف سومر ، المجلد التالى ، ص ٢٦٩ : المجلد الرابع ص ٢٦٤ ، ٤٢٥ . المجلد الخامس ، ص ٢٢ ، ص ٤٤ ، ص ١١٧ ، انظر هانس فولف . هررد الشاب وتطوير أفكار روسو ، منشورات رابطة اللغة الحديثة العدد ٤٧ (١٩٤٢) ص ٧٥٢-٨١٩ .

(٤٨) قارن روبرت ب . كلارك . هررد وسيراروتى وفيكو « دراسات فى مفة اللغة » العدد ٤٤ (١٩٤٧) ص ٦٤٥ - ٦٧١ .

الحركة . والاستعارات المستمدة من حركة الماء ، والنور ، واللهب ، وغو النباتات ، والحيوانات . وهناك دائما استخدام منحرف للمصطلح ؛ حيث تفقد الكلمات القديمة معناها الأصلي ، وحيث تعنى " الدراما " و " القصيدة " و " المراثية " أى شئ يريده المؤلف منها ، ويقصده فى سياقه . ولا يكاد يوجد كتاب حقيقى بين الثلاثة وثلاثين مجلدا التى تشكّل " الأعمال الكاملة " لهردر ، فمعظمها يسمّى بحق - شذرات ، كتابات نصف نصف ، أدغالا ، رسائل ، شروود فكر ، أفكارا مؤقّنة . . . ؛ أو يكون لها عناوين خيالية مثل أتباع ملك أرجوس الجماليات ، ربات الرقص ، وعادة ما يخفى هردر محتوى ملتبسًا للغاية . وفيما عدا أبحاث قليلة مخصصة تماما للاهوت لا نكون فى مأمن من أن نتجاهل أيًا من كتاباته فى دراسة لنقده الأدبى . فالآراء والتصريحات عن المشكلات الأدبية يمكن أن ترد فى أى سياق . وبجانب هذا كان هردر يعاود - بشكل دائم - كتابة ما سبق له أن كتبه ؛ والطبعة الثانية من «شذرات» تختلف اختلافا شديدا عن الطبعة الأولى ، وغالبا ما تنتقل المواد من كتاب إلى آخر ؛ فأسلوب التعجب والمصطلح المنحرف عن معناه الأصلي وشرذمة الحجج والالتباس المستمر والتهرب من موضوع إلى موضوع آخر أمورٌ مقلقة للغاية ، وتبرر اتهام شافتبسبرى له بأنه «أشبه بوبر الصوف المخيف»^(٤٩) ، لكن هذا لا يبرر إهمالنا لهردر ، وشافتبسبرى يستبعده بدون أن يبحث بدقة ، وواضح أنه لم يقرأ إلا صفحات قليلة ، وقد ناقشه بعد سانت - بوف وهوجو ووردزورث وكولردج .

ولا يقتصر الأمر على أن لهردر أهمية ذاتية كبيرة ، وأنه بالرغم من أسلوبه المفكك يتمتع بتناسق عقلى داخلى كبير وبساطة شديدة ، لكن كان له أيضا تأثير هائل ، إن تأثير ارتباطه بجوته الشاب فى شتاء (١٧٧٠ - ١٧٧١) فى

(٤٩) سنسبرى ، الجزء الثالث ، ص ٢٥٥ .

ستراسبورج مسألة معروفة تماما ؛ وواضح أن أفكار هردر كانت موضع نزاع كبير بين الرومانسيين الألمان ، وموضع شجار بالنسبة لجان بول ونوفالس ، وبصفة خاصة بالنسبة للأخوين شلجل . ويبدو لى أنه من المبالغة الزعم بأن هردر كان أول المؤرخين المحدثين للأدب ، وأول إنسان لديه حسّ تاريخي ، ولكن من المؤكد أنه - وبوضوح شديد - ينبوع التاريخ الأدبي الشامل . ولقد كان أيضا - دون شك - أكثرهم تأثيرا بإثارة الاهتمام بالشعر الشعبي ، وتأسيسه على أنه مثال الشعر ، وإن كان هو نفسه - بالطبع - قد تأثر بيرسى والبدايين الإسكتلنديين الأكثر توقّدا . وتأثير هردر على كل إحياء الشعر الشعبي - جمعه ومحركاته ، تفسيره وتقييمه - تأثير هائل ، وخاصة في الأقطار السلافية والإسكندنافية . وتأثيره كان في الأغلب غير مباشر ، وعلى نحو خفيّ ، ومرتبطة بتأثير أسلافه ومعاصريه وأتباعه ؛ وهذا التأثير كان تأثيرا سرياً في أغلبه لأسباب ترجع في جانب منها إلى خصائص كتابات هردر ، كما ترجع في جانب آخر إلى الظروف الفريدة مثل العداء المتقطع لجوته وشيلر . وبينما كان تأثيره تأثيراً ملتبسا في أوائل القرن التاسع عشر ، فإنه درس من جديد باستفاضة في عقود السنين الأخيرة ، وخاصة في ألمانيا ، وجرى التلاعب به كنوع من معادلة الثقل في الميزان بالمواجهة مع جوته وشيلر . وإحياء هردر صدر أصلا من المؤرخين ذوي الاهتمامات الدينية (نادلر وأولجر) ، وقام به - في فترة متأخرة - النازيون الذين رؤوا فيه مصدراً للقومية الألمانية والتصور القومي للأدب وأيديولوجية «الدم والأرض» . ولقد تجاهلوا أو قللوا - باقتناع - تعاليمه الرئيسية عن الطبيعة الانسانية . ويكاد يكون من المستحيل - من الطبيعة الخالصة - بطريقة هردر في التفكير - أن نعزل نقده الأدبي والنظرية الأدبية عن الكيان العام لتفكيره ، وعن فلسفته في التاريخ ولاهوته وسيكولوجيته وتأملاته اللغوية وعلم الجمال عنده . وعلى أى حال سوف نحاول أن نفعل هذا ، ولانوجه إلا انتباها ضئيلا لخلفية أفكاره الأدبية وتضميناتها في فلسفة عامة أو نظرة كلية للعالم .

وما قيل من قبل يوحى بأنّ تصور هردر لهدف النقد يختلف عن هدف الكلاسيكيين الجدد الرئيسيين ، والتراث الكلى الذى حاول أن يشيد نسيجاً عقلياً من النظرية الأدبية المتناسقة والتنسيقية ومعايير الحكم الثابتة . ولقد تصور هردر النقد أساساً على أنه عملية تكمّص وتوحد ، وأنه شىء حدسى وجوهري . وهو يرفض دائماً النظريات والأنساق وانتقاد الناس . ولهُ بحث مبكر ، وهو المقال الاستهلالي للمجموعة الثانية من «شذرات عن الأدب الألماني الجديد» (١٧٦٧) إنه يصف فيه آراءه عن وظيفة النقد : إن على الناقد أن يكون «خادماً للمؤلف وصديقه وقاضيه النزيه . يجب أن يحاول أن يتعرّف عليه ، ويقوم بدراسة مستفيضة له باعتباره أستاذاً بارعاً ، ولا تبحث عن أن تكون أستاذ نفسك . . ومن الصعب - وإن يكن من المعقول - أنه يجب على الناقد أن ينقل نفسه فى أفكار مؤلفه ، ويقرأه بالروح التى كتبت بها»^(٥٠) - وهو يقول وهو يمدح «أو جليانو» لجرشتبرك (١٧٧٠) «أنا لا ننقد انطلاقاً من هولين (= دوبنيك) أوراسين ، بل من شعورنا»^(٥١) ، وما يهم هو «أن نعيش فى روح المؤلف ، وأن نجعل طريقته فى التحدث طريقتنا ، وأن نتعرّف - وإن جاز لنا القول - على خطته وهدفه من عمله من داخل نفسه هو»^(٥٢) . ولا عجب أن هردر يقتبس من ليبتر مستحسناً . لقد قال ليبتر إن له «روحاً تقوم برقابة بسيطة» . إن هذا غريب ، لكننى أحب أكثر الأشياء التى أقرأها . إننى أحب دائماً أن أبحث ، وأن ألاحظ ما هو جليير بالمدح ، لا ما يستحق اللوم»^(٥٣) ، ونحن نجد فى هردر

(٥) سوفان ، المجلد الأول ، ص ٢٤٧

(٥١) المصدر السابق ، الجزء الرابع ، ص ٢١١ .

(٥٢) المصدر السابق ، الجزء ٢٤ ، ص ١٨٢

(٥٣) المصدر السابق .

النقد الخاص بالجماليات أكثر مما نجد الأخطاء التي يكون شاتويريان مثلاً مفروض فيه أنه مصدرها . وليس كثيراً أننا نجد بالفعل نقدا يقوم بالفهم والتقصص والخضوع للمؤلف : «إذا كانت هناك حاجة إلى نقد الشعراء - إذن - فإن النقد الذي يتبع خطوات الأصل ، والذي يشعر به بعده ، هو الأفضل»^(٥٤) . لقد لمح هررد علماً للتفسير ، علم التأويل على نحو تطور بصفة خاصة في اللاهوت البروتستانتى . وهو يطالب باستمرار «بالقراءة الحية» ؛ و«الإخلاص لنفس المؤلف» ، والنظر فى كل كتاب على أنه انطباع نفس إنسانية حية : " مثل هذه القراءة هي قراءة كاشفة ، (موجهة للكشف) ، وكلما (عرفنا) مؤلفاً حياً ، وعشنا معه ازدادت صلتنا به حيوية " ^(٥٥) ، وهكذا فإن " النقد بدون عبقرية لا شئ . إن العبقرية وحدها هي التي تستطيع أن تحكم وتعلم قاضياً آخر " ^(٥٦) ، هذه أقوال مهمة ، وجدت استحساناً فى وقتها لتركيزها على الفهم ، لكنها تحتوي أيضاً على ما هو سبىء فى النقد منذ عصر هررد : مجرد الانطباعية ، فكرة النقد " الإبداعى " بمزاعمه أنه يضيف للعمل الفنى عملاً فنياً آخر ، والأخطاء المميتة الخاصة بالانتباه الشديد للسيرة ، ومقاصد الفنان ، ومجرد التقدير ، والتزعة النسبية الكاملة .

هذا التصور الحاسم للنقد مرتبط أشد الارتباط بالحس التاريخى عند هررد وإصراره على أن كل عمل أدبى يحتاج إلى أن نراه ، وأن نفسره فى محيطه التاريخى : " إن كل ناقد حقيقى فى العالم كله يقول إنه لكى نفهم ونفسر

(٥٤) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢٢٠ .

(٥٥) المصدر السابق ، المجلد ٨ ، ص ٢٠٨ - ٢٠٩ .

(٥٦) المصدر السابق ، المجلد ١٨ ، ص ١٢١ .

عملا أدبيا من الضروري أن نتصور وضع النفس . . . فى روح العمل نفسه^(٥٧) ، «وأكبر تفسير لا يمكن الاستغناء عنه وخاصة بالنسبة إلى الشاعر هو تفسير عادات عصره وأمته^(٥٨) . وفى عمل هرذر اللاحق « رسائل عن تبدل النزعة الإنسانية » (١٧٩٦) يناقش بوضوح مناهج الدراسة الأدبية . إنه يرفض التصنيف من خلال الأجناس الأدبية ، ويجد الانقسام إلى أنماط مثل « الذاتى » و « الموضوعى » (عند شيلر) غامضا وغير مفيد . والمنهج الصحيح هو « المنهج الطبيعى ، الذى يترك كل زهرة فى موضعها ، ويتأملها هناك على نحو ما هى عليه تماما وفق الزمن والنوع ، من الجذر إلى الإكليل . وأكثر العباقرة تواضعا يكره التقييم والمقارنة . وهو يفضل أن يكون الأول فى قرية ، على أن يكون الثاني بعد القيصر . ونبات الجزار والطحلب ونبات السرخس وأغنى زهرة عطرة : كل منها يزدهر فى مكانه فى نظام الله »^(٥٩) والمنهج الطبيعى هو منهج هرذر ، إنه المنهج التاريخى الذى يرى كل عمل على أنه قلبا وقالبا من نتاج بيئته ، من ثم يشعر بأنه فى موضعه يحقق وظيفته المؤقتة ، ومن ثم لا يحتاج إلى نقد . فكل شئ عليه أن يكون على النحو الذى هو عليه ، فلا حاجة إلى الحكم ولا حاجة إلى المعايير ، نظراً لأن كل العصور متساوية .

وهرذر فى كتابه « فلسفة تاريخ بناء الإنسانية » (١٧٧٤) حدد فكرة تقدم موحد : « لا شئ فى مملكة الله كلها . . هو وسيلة فقط ؛ فكل شئ هو وسيلة وغاية فى الوقت نفسه ، وكذلك أيضا هذه القرون »^(٦٠) ، وهو قول

(٥٧) المصدر السابق ، المجلد ٦ ، ص ٢٤

(٥٨) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٦١ .

(٥٩) المصدر السابق ، المجلد ٨ ، ص ١٢٨ .

(٦٠) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٥٢٧

يسبق عبارة رانكه الشهيرة ، إن كل عصر هو " مباشر بالنسبة لله " ، ولحسن الحظ فإن هردر لم يطور النتائج الكاملة لترعته النسبية التاريخية ، وإن كانت تعاطفاته وذوقه كاثوليكية متمزمة أكبر من أى ناقد من هؤلاء النقاد الذين كانوا فى القرن الثامن عشر . ونحن نستطيع أن نصف تصوره ومثاله عن الشعر على نحو دقيق تماماً .

وعلم جمال هردر هو علم جمال حسى على نحو فريد : لقدحاول أن يستخلص الفنون الفردية من حواسها المقابلة ، فهو يميّز - بحدّة - بين فن التصوير - فن العين ، والموسيقى - فن الأذن ، والنحت - فن اللمس . والفكرة الأخيرة التى تطوّرت فيما بعد فى كتيب عن " فن التشكيل " (١٧٧٨) كانت جديدة بصفة خاصة فى ذلك الوقت . وقد استنتج فى وقت لاحق أن الشعر له مكانة خاصة فى كونه فن التخيل ، إنه " الفن الجميل الوحيد للنفس " ، " إنه موسيقى النفس " (٦١) ، والذى " يؤثر فى الحاسة الداخلية ، لا العين الخارجية للفنان " (٦٢) وهذه النظرة استخدمها هردر بنجاح فى محاولته إثبات تهافت كتاب " اللاكوؤون " للسّنج فى الجزء الأول من : " الغابات النقدية " (١٧٦٩) . الذى رغم إطنابه هو من أكثر إنجازاته تأثيراً وتناسقاً . ولقد ناقش لسّنج فقال إن مقابلة لسّنج بين فن التصوير على أنه فن المكان والشعر على أنه فن الزمان مقابلة خادعة ، فمجرد التسايع فى الزمان ليس أمراً محورياً بالنسبة لتأثير الشعر . وهو ينسب - دون أن يقنعنا - التسايع فى الزمن للموسيقى متناسياً التناغم ، ومتجاهلاً أن حججه عن الشعر تنطبق أيضاً على أشكال الموسيقى . والأصوات فى الشعر واللغة لها معنى فى

(٦١) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ١٦٦ ، ص ١٦٣

(٦٢) المصدر السابق ، المجلد ١٨ ، ص ١٤٠ .

النفس ؛ والشعر يختلف عن الفنون الأخرى بأنه طاقة لا عمل ، وهى
تفرقة يستمدّها هررد من جيمز هاريس وكتابه " ثلاثة أبحاث " ، كما
يستمدّها تماماً من أرسطو (الطاقة ضد المادة) .

والطاقة التلقائية عند هررد فكرة غامضة تميز الشعر من الفنون الأخرى ،
فكل منها هو مقابل حاسة من الحواس على أساس التشابه مع الثلاثية :
" الزمان والمكان والطاقة " (٦٣) ويبدو أنه يقصد قوة منظمة ، تناسق الأفكار
التخيلية (٦٤) ؛ مما يمكن الشعر ألا يعبر عن الأفعال المتتابعة فحسب ، بل يعبر
أيضاً عن الأجسام والصور واللوحات : " لقد تعلمت من هوميروس أن تأثير
الشعر ليس هو إطلاقاً تأثير الصوت على الأذن ، ولا تأثيره على الذاكرة ،
مهما يكن مدى ما أستطيع أن أناله من التابع الكلى للتفاصيل ، بل هو تأثيره
على تخيلي . . . وهكذا فإننى أقابله بفن التصوير ، وأتأسف أن السيد لسنج
لم يلق بانتباهه إلى هذه النقطة المحورية عن طبيعة الشعر ، " تأثيره (هذا
على نفسنا ، أو الطاقة) " (٦٥) .

ولم يقلع هررد إطلاقاً عن الرأي الذى يذهب إلى أن الشعر يقف بمنعزل ،
على أنه فن الانفعال والتعبير والطاقة ، وأنه يروق للتخيل . ومع هذا ازداد
إدراكاً لأساسه فى اللغة وفى صوت اللغة ، فهو يطالبنا بأن نقرأ الشاعر
(يعقوب بالده) (٦٦) « لا بالعيون وحدها » ، بل « استمعوا إليه فى وقت واحد أو

(٦٣) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ١٢٧ قارن روبرت كلارك " تصور هررد للحرمة " منشورات رابطة
اللغة الحديثة العدد ٣٧ (١٩٤٢) ص ٧٣٧-٧٥٢
(٦٤) سومان ، المجلد الثالث ، ص ١٤٤ .
(٦٥) المصدر السابق ، ص ١٥٧ .

(٦٦) يعقوب بالده (١٦٤ - ١٦٦٨) شاعر ألماني وهو من الحروب ، وقد ألف عدداً كبيراً من القصائد
العائبة باللاتينية بعضه مقدس وبعضه الآخر دنيوى . وقد سُمى فى عصره «هوراس الألمانى» وقد سبىه مواطنوه إل
أن أنجاه هررد وبرجعه إلى الألمانية . ويجانب هذا كتب الملاحم والهجائب والمراثى والشعر الرعوى (المرحوم) .

قدر الإمكان أقرأوه بصوت عال على شخص آخر . إن القصائد الغنائية يجب أن تُقرأ بتلك الطريقة . . وبالصوت تبرز روحها وحركتها وحياتها»^(٦٧) ، وهو ينصح صديقا أرسل إليه ترجماته لغنائيات شكسبير : «كل ما عليك الآن هو أن تتغنى لا أن تقرأ»^(٦٨) ، وهو يلح دائما على صوت الشعر ووزنه ، وهو ينقد الوزن غير الملائم للترجمة الذي اختاره دنيس وهو يترجم إلى الألمانية أشعار أوسيان . إن كلّ ترجماته النظرية العديدة تحاول أولا أن تحاكي الصوت والنغمة والوزن . وإنّ مثل هذا التصور للشعر هو بطبيعة الحال تصور غنائي : «الشعر الغنائي هو التعبير الكامل عن الانفعال أو العرض في أسمى سمفونية للغة»^(٦٩) ، وهذا تعريف متأخر ، لكنه حتى بين أقدم شذرات هرذر نجد تخطيطين لتاريخ القصيدة والشعر الغنائي . إن القصيدة هي «الطفل المولود الأول للعاطفة ، إنه أصل الشعر ، إنه جرثومة حياة القصيدة»^(٧٠) ، ويرتبط هذا الرأي بالرأى الذي يذهب إلي أنّ هناك وحدة أصلية للشعر والموسيقى ، وأن الشعر لم يكن إطلاقا أقوى مما إذا اقترن بالموسيقى ، وأن الشاعر والمؤلف الموسيقى هما أصلا نفس الشخص : وكل الأفكار التي اقترحها جون براون كانت معروفة لكل شخص قد درس الدراما اليونانية . بل إن هرذر ليقول إن «المسرح اليوناني كان غناء»^(٧١) ، وهو يشير إلى تراجيديا سوفوكليس على أنها «أوبرا بطولية»^(٧٢) .

(٦٧) المصدر السابق ، المجلد ٢٧ ، ص ٥ .

(٦٨) رسالة إلى مرك ٢٨ أكتوبر ١٧٧٠ في كتاب امبل جونغريد هرذر لوحة حياه جوهان جونغريد هرذر

(الانجن ١٨٤٦) المجلد الثالث ، القسم الاول ، ص ٢٣

(٦٩) سوهان ، المجلد ٢٧ ، ص ١٧١

(٧٠) المصدر السابق ، المجلد ٢٢ ، ص ٦٢ .

(٧١) المصدر السابق ، المجلد ٢٤ ، ص ٣٦٩ .

(٧٢) المصدر السابق ، المجلد ٩ ، ص ٥٤٣ .

وترتبط اللغة في ذهن هرذر بالأدب منذ البداية الخالصة . والمجموعة الأولى من «الشذرات» تُفْتَحُ بعبارة نصها : إن «عبقرية اللغة هي أيضا عبقرية أدب الأمة»^(٧٣) ، ومن ثم فإن أصل الشعر واللغة واحد ، وهو نفس الشيء . ويبحث هرذر «عن أصل اللغة» (١٧٧٢) هو هكنا تاريخ تأمل لا للغة فحسب ، بل للشعر أيضا واللغة الأولى لم تكن إلا تجميعا لعناصر الشعر : «إن اللغة هي قاموس النفس ، وهي في الوقت نفسه الأساطير والملحمة الإيجازية لأفعال وأحاديث كل الموجودات - وهكذا فهي حكاية متصلة مع العاطفة والاهتمام» ، والأغنية والشعر والموسيقى كلها تلتف في شيء واحد^(٧٤) . وهنا يرفض هرذر كلا من الأصل الإلهي للغة ونظرية النزعة العقلانية المُحَكِّمة القديمة ، وفي الوقت نفسه يُحَسِّنُ من النظرية الحسية عند كونديلاك التي تشتق اللغة من الصيحات . وفي رأى هرذر أن الإنسان ابتكر اللغة «من نغمات الطبيعة الحية» ، (وجعل منها) علامات على عقله المتحكم^(٧٥) ، والوعي يصنع العلاقات من الصيحات . ومن ثم فإن الشعر ليس مجرد صيحة غنائية ، بل هو أيضا حكاية وأسطورة ، ويتم التقاطه من خلال الاستعارة وبلاستعارة . وفي نظرية المعرفة عند هرذر^(٧٦) نجد أن دور الصورة المجازية والمماثلة هو دور محوري : « إن ما نعرفه ، نعرفه من المماثلة ، من المخلوق إلينا ومنا إلى الخالق» . ولا يوجد مفتاح آخر لداخلية الأشياء غير الصورة المجازية والمماثلة : «إنني لست خجلا . . من الجرى وراء الصور والتشبيهات ، الجرى وراء

(٧٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٤٨ .

(٧٤) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٥٦ - ٥٧ .

(٧٥) المصدر السابق ، ص ٥١ .

(٧٦) معروض هذا في «معرفة النفس البشرية والشعور بها» (١٧٧٨) ' سوعان ، المجلد ٨ ، ص ١٦٥ وما بعدها

قوانين الاتفاق مع (الواحد) ، لأننى لا أعرف لعبة أخرى غير قوى تفكيرى (إذا كان يجب أن أفكر أصلا) ، ولأننى أعتقد أن هوميروس وسوفوكليس وشكسبير وكلوبتشك ودانتى قد قدّموا مزيدا من المادة لعلم النفس ومعرفة الإنسان أكثر حتى من الأرسطيين والمؤمنين بليبتنز في كل الأمم وكل الأزمان»^(٧٧) وله بحث لاحق باسم «الصورة والشعر والأسطورة» (١٧٨٦) يعرض هذا ببعض التفصيل : «إن حياتنا الكلية هى حياة شاعرية إن جاز لنا القول . إننا لانرى بل نبدع صوراً بأنفسنا»^(٧٨) والشعر بطبيعته استعارى ومجازى . (ويبدو أن هررد لا يميز بين المجاز والرمزية) ، إن الإنسان البدائى يفكر بالرموز والمجازات والاستعارات ، وتركيباتها تصنع الحكايات والأساطير . ومن ثمّ فإن الشعر ليس محاكاة للطبيعة ، بل هو «محاكاة الخلق» ، وأنا أقصد الألوهية»^(٧٩) ، والشاعر هو «خالق ثان ، مبدع شعر ، صانع»^(٨٠) وهو قول يربط الشاعر بيرومثيوس ، ومصدر هذا شافيتسبرى . إن الشاعر أصيل ، مفرد ، وفى ذهن هررد أن هذا يتعارض مع كونه يبدع بطريقة لاشعورية وبشكل قائم على الحدس : إن شكسبير «يرسم العاطفة فى أعماق هاويتها دون أن يعرفها» ، ويصف هاملت «لاشعوريا» من قدمه حتى قمة رأسه^(٨١) ، وأصبح هررد فيما بعد مشمئزا من تطرف طقوس جماعة «العاصفة والاجتياح» عن العبقرية الخالصة ، وبدأ يعيد تأكيد دور العقل والحكم ، لكنه لم يكف إطلاقا عن رأيه من أن العبقرية هى أساسا غريزية ، بل حتى حسية ، ولقد طرح

(٧٧) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ١٧٠ - ١٧١ .

(٧٨) المصدر السابق ، المجلد ٧٥ ، ص ٥٢٦ .

(٧٩) المصدر السابق ، المجلد ١٢ ، ص ٧ .

(٨٠) المصدر السابق .

(٨١) المصدر السابق ، المجلد ٨ ، ص ١٨٣ - ١٨٤ .

هردر معضلات عاصفة ممتدة وغالبا مراوغة ضد تصور الفيلسوف كانت للعبقرية في كتابه «نقد ملكة الحكم» . وقد أعاد هردر هنا تأكيد رأيه من أن العبقرية فطرية ، وأنها تُعبر عن نفسها ، ولا تمتلك مجرد التخيل والعقل ، بل تمتلك أيضا «ميلا للحساسيات الحسية ، وكذلك الدافع الإلهي ، وذلك الدفء العقلي الهادئ الذي هو حماسة ، ولكن بدون إفراط في الطرب»^(٨٢) .

وبطبيعة الحال لم يكن الأمر أمر صدف أن مفهوم الشعر والشاعر المشروح هنا جرى النظر إليه في إطار تاريخ الشعر ، وفيه توصف أصول الشعر وطبيعته . وهردر مقتنع بأنه «يستحيل تماما أن تكون لدينا نظرية فلسفية عن الجميل في كل الفنون والعلوم بدون تاريخ»^(٨٣) ومفاهيم نظرية للأدب «تنمو من الأشياء العينية المتعددة في أنواع كثيرة وظواهر عديدة وفيها يكون أصل النشوء هو كل شيء»^(٨٤) «فإذا أردنا أن نحقق فن شعر فلسفيا أو تاريخا للشعر ، إذن علينا أن نبدأ بالأجناس الأدبية الفردية ، وتتبعها ارتدادا إلى أصولها»^(٨٥) ، وهو يقول إنه كما أن «الشجرة هي من الجذر ، فكذلك يجب أن يكون تقدم الفن وازدهاره مشتقين من أصله . إنه يحتوى على الوجود الكلى لانتاجه بمثل ما أن النبات كله خفى - مع كل أجزائه - في حبة»^(٨٦) ، «وتظهر الأصول طبيعة الشعر»^(٨٧) ، وكان هذا هو المذهب الذي كان على القرن التاسع عشر أن يدفعه إلى أقصى إهمال لمشكلات الوصف والتقسيم بالمصطلحات المعاصرة وذلك لصالح التفسير بما هو قبل التاريخ الموهل في القدم . وكان هذا ولا بد مفضيا

(٨٢) المصدر السابق ، المجلد ٢٢ ، ص ٢٠٠

(٨٣) المصدر السابق ، المجلد ، الجزء الخامس ، ص ٢٨٠

(٨٤) المصدر السابق

(٨٥) المصدر السابق ، المجلد ١٥ ، ص ٢٨٥

(٨٦) المصدر السابق ، المجلد ٢٢ ، ص ٨٦

(٨٧) المصدر السابق ، المجلد ١٥ ، ص ٢٩٩

إلى التأكيد على السنسكريتية واللغات الأوربية الهندية البدائية أكثر من دراسة الكلام المعاصر والأدب الأنجلو ساكوني بمقارنته بدراسة أدب عصرنا .

وهذا التطور للأدب قد تصوره هرذر كشورة بشكل حرفي وكنمو من بذرة وفق مماثلة بيولوجية كاملة . وهرذر ، وهو يصف أتباع هوميروس في اليونان يقول : «حيث يوجد تخلق متعاقب أى نمو إضافي حى فى شكل منتظم أو فى القوى أو فى الأعضاء على نحو ما يجب أن يحدث ، فإنه يجب أن يكون هناك - كما تظهر الطبيعة بكاملها - جرثومة حية ، شكلاً للطبيعة والفن ، والبذرة تستحسن نمو كل العناصر بشكل مفرح . ولقد زرع هوميروس مثل هذه البذرة شكلاً فنيا ملحماً . وإن أتباعه قاموا بتنمية الشجرة»^(٨٨) . ورغم أن هذا التماثل البيولوجي يتخلل كل كتابات هرذر عن التاريخ الأدبي والتاريخ بصفة عامة ، فإنه لم يستخلص تماماً النتائج الحتمية المتضمنة في أى وجهة نظر عن نمو ونضج وشيخوخة الشعر . وبالفعل لايؤمن هرذر بالانحدار الموحد من أمجاد عصر الشعر ، وإن كانت هناك عدة فقرات^(٨٩) في كتاباته توحى بهذه النظرة التى كانت شائعة فى ذلك العصر . ولقد طرح أنه كان مألوفاً أن يكون هناك عصر للتخيل ، وأتينا الآن قد دخلنا عصر العقل ، ومن ثم فإنه مُحتم علينا على نحو جبرى التقدم الأبعد ، ومن ثم مُحتم علينا أيضاً جفاف مصادر التخيل . ولقد وجدنا هذه النظرة عند فيكو وفونتيل فى كتابه «بحث فى الشعر بصفة عامة» . والشعر عند فيكو وهرذر يتنسب إلي الماضي ؛ لأنه يتطلب اتصالاً بالطبيعة والانفعال والتلقائية ، التى قامت الحضارة الحديثة بإخمادها وقتلها^(٩٠) .

(٨٨) المصدر السابق ، المجلد ١٨ ، ص ٤٣٨ .

(٨٩) على صبيل المثال فى المصدر السابق ، المجلد ، ص ٦٩ .

(٩٠) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٣٥ وما بعدها .

والنظرة البيولوجية لتطور الشعر يجب - منطقيا - أن تنتج استسلاما للتطور على نحو حتمى . والشعر هو لغة الإنسان البدائي وطفولة البشرية ولاعودة ممكنة ، نظرا لأنه ما من أحد منا يستطيع أن يصبح شابا من جديد . غير أن نظرة هرذر ليست منطقية : أولا - وقبل كل شيء - رجع إلى نظرية الدوائر . ولم يتم تصور نموّ الإنسانية نحو الفرد المتفرّد - فهناك العديد من الإنسانية بقدر عدد الأمم . وبعد انهيار روما جاء الازدهار الجديد للعصور الوسطى ، وبعد انهيار عصر النهضة وأدبه المصطنع ، قد يوجد ازدهار جديد للتخيل . زيادة على ذلك كثيرا ما ينسى هرذر التضمينات الواردة فى وجهة نظره البيولوجية الجبرية . وبكل بساطة يدع الأمر للإرادة ؛ لتغيير اتجاه التطور ، وهو بهذا يبحث عن عودة إلى عصر الشعر : «دعونا نعدّ إلى أقدم طبيعة إنسانية وكل شيء آخر سيكون على ما يرام»^(٩١) وفى هذه النظرة كان للألمان وضع مميز فريد ؛ فقد لاحتوا له معرّضين لأعظم خطر ، ألا وهو فقدانهم للفردية ونسيانهم كنوز ماضيهم ، وهو يصيح خالطا استعاراته على نحو أكثر مما هو معتاد : «الآن ، الآن . إن الآثار الباقية لكل الطرق الشعبية الحية تدور مع انغمار متسارع أخير فى هوة النسيان . وإنّ نور ما يُسمّى الثقافة يتآكل متلاشيا أشبه بالسرطان»^(٩٢) ، «إننا على نهاية حافة الهاوية : نصف قرن آخر ويكون الأمر متأخرا جدا»^(٩٣) . وهرذر - قبل كل شيء - كان ناقدا عمليا مصلحا أراد أن يغير اتجاه الأدب ، وأن يؤثّر فى زمنه ؛ ولايمكن أن يتم هذا بنزعة فردية محتمة ، وجدلته الشامل فى كتابه «الشذرات» ، وكتابه الأول الهام

(٩١) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ١٠٤

(٩٢) المصدر السابق ، المجلد ٢٥ ، ص ١١ .

(٩٣) المصدر السابق ، ص ٩ .

كانا موجّهين ضد المحاكاة وخاصة المحاكاة في الأدبين الفرنسى واللاتينى . وكان هناك أيضا ولأول مرة أنه أشار جهرة إلى القوة المولدة للشعر الشعبى ، وقد أوصى بجمعة لا فى ألمانيا وحدها بل «بين شعب الإسكيت»^(٩٤) والسلاف والوندز والبوهميين والروس والسويديين والبولنديين^(٩٥) ، ومن ثم فإنّ التحول فى تطور الأدب أمر ممكن إذا ما عدنا إلى ما ضينا الخاص ، وإلى ماضى الإنسانية القائم كله من حولنا ، وفى الشعر الشعبى والأغاني والخرافات والأساطير ، وحتى فى الخرافات فى طابع اللغة . وهردر هو واحد من أولئك الذين يؤمنون بأن اللغة الألمانية هى بشكل فريد لغة أرومة بدائية ، لأنها ليست مشتقة من اللاتينية وليست خليطا من اللاتينية والجرمانية مثل اللغة الإنجليزية . ومن ثمّ كان على الألمان أن يُنموا خصائص لغتهم ومصطلحها وثراءها من المترادفات وابتكاراتها وكل أشكالها اللامنتظية ، والتي هى مصدر الشعر مقارنة بالوضوح والمباشرة والمسغبة والضخالة الموجودة فى اللغة الفرنسية .

وخلال كل نشاط هردر تسرى هذه الرغبة المصطبغة بصبغة مسيحية ، لكى يكون مصلحا ومستعيدا للشعر الألمانى ، وعلى الإنسان أن يدرك أن مجيء جوته الذى كان تلميذ هردر الشخصى هو تبرير لتفاؤله وتنبيهه . ويمكن للإنسان أن يفهم كيف كانت مريّة خيبة أمله عندما عاد جوته وشيلر إلى ما اعتبره هردر كلاسيكية عقيمة ونزعة زهد ، ومن ثم أنكر كلّ تعاليمه الخاصة بالعودة إلى ما هو شعبى وإلى الماضى القومى^(٩٦) ، لقد أدان هردر باستمرار التأثير

(٩٤) الإسكيت شعب هدى أوربي استقر فى أسيا الصغرى قبل أن يسنقر فيما كان يعرف بالانحد السوفيتى فى القرن السادس قبل الميلاد ، وقد أسسوا مملكة فى شمال البحر الأسود ، وكانوا بياجرون بالقمح معابل السلع الكمالية مع المسعمرات اليونانية (المترجم) .

(٩٥) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٦٦

(٩٦) لكه أنسى على مسرحيه «أفيجيبييا» المصدر السابق ، المجلد ١٨ ، ص ١١٣

اللاتيني في العصور الوسطى وعصر النهضة والتأثير الفرنسى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر : «أواه من الكلمة الملعونة : الكلاسيكى ! لقد جعلت شيشرون خطيبا كلاسيكيا ؛ وجعلت هوراس وفرجيل شاعرين مدرسين كلاسيكيين ، وجعلت قيصر متخذلقاً ، وجعلت ليفى^(٩٧) بائع كلمات»^(٩٨) ، ولقد قال إن الألمان قد بلاهم - على نحو أسوأ من الإنجليز - مرض الفن المصطنع . وهذا الرأى يشكل محور بحث رائع هو «التمائل بين الإنجليز والألمان فى فن الشعر»^(١٧٧٧) ، وهو يحاول أن يشرح السبب الذى جعل الألمان لا يكون لهم شكسبير^(٩٩) . وعلى حد قول هرذر إن الحضارة الإنجليزية تظل قومية ، بل هى تسعى إلى أن تتمثل عصر النهضة . وشكسبير فى نظره كاتب شعبى يستمد مواده من الأغاني الشعبية والاهاريج الشعبية والروايات الخيالية والتواريخ المتعاقبة^(١٠٠) ، وشكسبير يتسكع دائما فى خلفية الشعر الإنجليزى ، ولم يفقد الإنجليز إطلاقا تماسهم مع ماضيتهم القومى . ويثنى هرذر باستمرار على جهود القدماء الإنجليز ويراهم على أنهم المتفوقون على أولئك الذين هم زملاؤهم الألمان : « إذا نحن تناولنا الصناعة التعليمية التى وقّرها الإنجليز لشعرائهم القدماء مثل تأثير وورتن على سبنسر ، وتيرت^(١٠١) على تشوسر ، وبرسى على الأغنيات الشعبية ، والكثيرين الكثيرين من أفضل رجالهم الذين يقرأهم الناس على شكسبير ، والدراما القديمة الخاصة بهم ، ثم

(٩٧) ليفى (٥٩ ق.م - ١٧م) مؤرخ روماني كتب تحت رعاية الإمبراطور أوغسطس «حوليات الشعب الروماني» وهو في ١٤٢ كتاباً أرّخ لروما من تأسيسها حتى القرن التاسع قبل الميلاد (المترجم) .

(٩٨) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٤١٢ .

(٩٩) المصدر السابق ، المجلد ٩ ، ص ٥٢٢ وما بعدها .

(١٠٠) المصدر السابق ، المجلد ٢٢٩ .

(١٠١) يوماس تيرت (١٧٢٠ - ١٧٨٦) باحث إنجليزي أشرف على نشر أعمال المؤلفين الكلاسيكيين . وكان سقّله الشاعل كتاب «فن الشعر» لأرسطو وقد سوره عام ١٧٩٤ وله «ملاحظات على شكسبير» (١٧٦٦) وأشرف على إصدار «مخص من كاتريرى» لسوسر (١٧٧٥ - ١٧٧٨) (المترجم)

ننظر في أنفسنا - فماذا يمكن أن نقول ؟^(١٠٢) لقد استولت على الألمان النزعة الإنسانية التي أصيبت بقصور من جراء الحالة القومية ، وتمزقت بالحروب الدينية :

«وهكذا من الأزمنة القديمة ليس لدينا على الإطلاق أى أدب شعري حى ، حتى يمكن أن ينمو عليه شعرنا الحديث ، كفروع على ساق قومية ؛ بينما تقدمت الأمم الأخرى مع الفردية ، وشكلت نفسها على تربتها - من المنتجات الوطنية - وعلى إيمان الناس وذوقهم - من بقايا الماضي ، وبذلك الطريقة أصبح أدبهم ولغتهم قوميين ، وتم استخدام صوت الناس والتعلق به ، لقد ضمنوا جمهورا فى هذه الأمور أكثر مما عندنا نحن الألمان . وقد قُدِّرَ علينا نحن الألمان الفقراء منذ البداية ألا نَظَلَّ أنفسنا أبدا»^(١٠٣) . وهكذا تعادلت التاريخية النظرية عند هررد مع القومية العملية ، وإيمانه بأن الألمان محتاجون إلى أن يجرى إنقاذهم من جراء أثر الحضارة وإعادتهم إلى ينابيع قوتهم .

ولكن سيكون من الخطأ أن نفكر في هررد على أنه قومية تيوتونى من الشمال الأوربي : فتصوره الكلى للأمة هو تصور عتبة مفضية إلى «الإنسانية» . ومن وجهة النظر الأدبية فإن الأمة الألمانية أدنى من تلك الأمم التي قد احتفظت بفرديتها على نحو أفضل وأطول . وهكذا يعرض هررد دائما مثال الأمم الأخرى ، وهولا يكل من ترجمة وجمع ووصف ثروة أدب العالم . وكتابه «الأغاني الشعبية» (١٧٧٧ - ١٧٧٨) ، والذي يعرف الآن على نحو أفضل بعنوان أُطلق عليه بعد وفاة هررد «صوت الأغاني الشعبية» هو أول مختارات شاملة للأدب العالمى ، وقد اكتسب حيوية بتصور للشعر الشعبى ، والذي كان عريضا ، وشمل كثيرا مما لا نستطيع اليوم أن نسميه بهذا المصطلح . والشعر

(١٠٢) المصدر السابق ، المجلد ١٨ ، ص ١٠٠ - ١٠١ من الملاحظات فى الهامش .

(١٠٣) المصدر السابق ، المجلد ٩ ، ص ٥٢٨ .

الشعبي هو عند هردر أكمل تجسيد وأحسنه لنفس الشعب ، يقول : « ما لم يكن لنا شعر شعبي فإنه سينقصنا أيضا : الجمهور ، الأمة ، اللغة ، وأدب يكون أدبنا يحيا ويعمل فينا . إننا نكتب دوما للتلاميذ المكتبيين والنقاد الموسوسين . . إننا نكتب روايات خيالية وقصائد وملاحم بطولية وأغاني كنسية وأغاني عن الطبخ التي لا يفهمها أحد ، ولا يريدتها أحد ، ولا يشعر بها أحد . وأدبنا الكلاسيكي هو عصفور الجنة الملون بابتهاج ، البديع جدا ، الذي كله طيران وكله تخليق ، ولكن بدون قدم على الإطلاق على الأرض الألمانية»^(١٠٤) ، وهكذا لا يخلط هردر الشعب بالطبقات الدنيا : «الشعب لا يعنى الرعاى فى الطرقات الذين لا يغنون ولا يبدعون على الإطلاق ، بل يزأرون ويشوّهون»^(١٠٥) والشعر الشعبى هو مفهوم شامل راق : وهو يشمل سفر التكوين وسفر نشيد الإنشاد وسفر أيوب وسفر المزامير ، وفي الواقع يكاد يشمل كل العهد القديم . وهو يشمل هوميروس وهزود وأسخيلوس وسوفوكليس والشاعرة سافو و«المختارات اليونانية» وتشوسر وسبنسرو شكسبير ومحتويات «مأثورات» برسى (وهو لا يقتصر على الأغنيات الشعبية الإنجليزية والاسكتلندية بل يشمل أيضا الأغاني الإليزابيثية أيضا) وهو يشمل الروايات الخيالية في العصر الوسيط و«كتاب الأبطال» الألماني وشعراء الغزل الجوالين و«أغاني الحب» وقصائد برجر وكلوبشتك ، الذى أعجب به هردر بما يفوق أى شاعر من الشعراء الألمان . وهو يشمل حتى دانتى^(١٠٦) وأوسيان بطبيعة الحال .

لقد بلور أوسيان تصور هردر للشعر الفولكلورى . وإنّ شهرة تلك التركيبات الإيقاعية العاطفية السوداوية الرتيبة التى ألفها چميز ماكفرسون كانت ذات شهرة هائلة فى جميع أنحاء أوربا . ولقد قرأها هردر أولا فى ترجمتها

(١٠٤) المصدر السابق ، ص ٥٢٩ - ٥٣٠

(١٠٥) المصدر السابق ، المجلد ٢٥ ، ص ٢٢٣ .

(١٠٦) المصدر السابق ، ص ٢٢١ .

بالآليات السداسية التفعيلات التي قام بها دنيس ، ثم التفت أيضا إلى كتاب هوبلير «رسالة علمية عن قصائد أوسيان» (١٧٦٣) ، وقد زودته بكل المواد الصالحة لعقد المقارنات مع هوميروس . وبجانب هذا قرأ الملاحظات التي ألحقها دنيس بالترجمة ، وأعاد تقديم تلك الترجمات الإيطالية التي قام بها سيزاروتي ، وفيها استطاع أن يقرأ أن «التخيل هو أول فلسفة الأمم . . . وهنا يجب أن يبحث المرء عن أصل الأسطورة . وعلى المرء أن يتفق مع فيكو عندما يقول : الطبيعة الخام هي التي تنتج الشعراء»^(١٠٧) . ولما كان هررد لم يكن قد عرف بعد الأصل الإنجليزي فإنه أدان ترجمة دنيس المصطنعة ، وأبدع لنفسه صورة شاعر طبيعي خلال الضباب الذي اعتبره ترجمة الترجمة . وهو نفسه أخذ بفقرات من دنيس ، وترجمها إلى أسلوب تصور أنه أسلوب الشعر الشعبي ، أسلوب أكثر فظاظة وأكثر غموضا . وهو أسلوب أكثر ضعفا وأكثر وحشية» عن أسلوب ماكفرسون لأوسيان المتدفق والرائق^(١٠٨) . وهنا رأى هررد الأصول أخيرا ، ومرّ بتجربة من خيبة الأمل بالنسبة «لترجمة» ماكفرسون . لكن شكوكه بدأ يستثيرها الأسكتلندي البارون دي هارولد . ولقد جرى تقديم أوسيان في «الأغاني الشعبية» بثلاث عينات فقط ، وفي التصديرات جرى تخطيها بصمت عجيب ، ولم يكفّ هررد على الإطلاق عن رأيه الذي يذهب إلى أن ماكفرسون لم يكن مبدعا ، بل كان منقّحا ، جامعا ، ولم يعيش حتى يرى الدليل الكامل الذي يكشف عن الأساس الواهي الذي شيّد عليه ماكفرسون صرحه بالنسبة للملحمات الفرنسية المفترضة في القرن الثالث ، وتحّمس هررد المدهش لأوسيان كان أساس تصوره للأغنية الشعبية والقومية ، وحتى قصة (الخلق) في سفر التكوين اعتقد أنها تطورت من عدد من الأغاني

(١٠٧) «قصائد أوسيان» ترجمة ألمانية م . نيس . (فيينا ، ١٧٦٨) المجلد الأول ، ص ٢٥ قارن سوهان ، المجلد السابع ، ص ٢٢٥ ، المجلد الخامس ، ص ٣٣٠ .
(١٠٨) انظر جنيليس «هررد وأوسيان» من أجل الحب الأشمل

الشعبية (١٠٩) .

هذا التصور للشعر الشعبي واضح وأحادي الجانب بأقصى درجة في رأى هررد في شكسبير . وهناك بحث عنوانه «شكسبير» ساهم به هررد في مجموعة تسمى «الفن الألماني والفنون» (١٧٧٣) ، تشمل الخطاب الغنائي الذي ألقاه جوته عن كاتدرائية ستراسبورج : «بناء الفن الألماني» . والبحث عن شكسبير هو أداء مميز بأحسن ما يكون وأثر أدبي حماسي أكثر منه عمل نقدي . وهو يبدأ برؤية شكسبير ، وهو جالس على قمة صخرة ، وعند أقدامه عاصفة ورعد وزئير البحر ، ولكنه برأسه في أشعة السماء . ومشكلة الوحدات قد جرى تحتيتها آنذاك جانبا بالحجة التاريخية : نشأت الدراما في اليونان بطريقة لا يمكن أن تنشأ بها في الشمال . والدراما النورومانية عند أهل الشمال الأوربي لا يمكن أن تكون هي نفسها الدراما اليونانية . ودراما سوفوكليس ودراما شكسبير شيثان منفصلان ، ومن وجهة نظر معينة يصعب أن يطلق عليها اسما مشتركا . والوحدات كانت ضرورية في اليونان من أصلها في الجوقة والتراجيديا الفرنسية بكاملها هي «شيء كلاسيكي متلائي» ، «بدون طرب» ، «مليئة بالعذب» ، «مقززة» . ولم يجد شكسبير جوقة ، بل وجد عروض عرائس وتمثيلات وعروضا تاريخية أمامه . ومؤلفاته الدرامية رموز بسيطة حالكة ترسم خطوطا عريضة للالهوت الطبيعي ، (إشارة إلى تصور لسنج للتراجيديا) . ويتم وصف مسرحيات «الملك لير» و«عطيل» و«ماكبث» بإثارة البيئة التي كانت أحداث هذه المسرحيات فيها : أى الصحة مع البرق والرعد ، والسنونوات التي تعشش في قلعة ماكبث . ويوجد في كل تمثيلية - حسب رأى هررد - حالة سائدة تتسرب أشبه بنفس العالم :

(١٠٩) سوفار ، المجلد الثالث ، ص ٣ ، ص ١٠٨ ، ص ١٥٩

" انزع التربة والنسغ السارى فى أوعية النباتات والطاقة من هذا النبات وساعتها ستكون قد زرعت في الهواء ؛ استبعد المكان والزمان والكيان الفردى من هؤلاء الرجال ، وساعتها ستكون قد استبعدت نَفْسهم ونَفْسهم " . وكم كانت من الأمور الملتية بالعبث مشكلة وحدة الزمان ! ماذا يجب أن يكون عليه الوهم الذى عاشه رجل ينظر بعد كل منظر إلى ساعته ؛ ليرى ما إذا كان يمكن أن يقع الحدث فى الزمان الذى انقضى . وبالنسبة للشاعر ، المبدع ، " الإله المؤلف الدرامى " لا توجد ساعة ترن فى برج أو معبد : عليه أن يتخذ معايير الخاصة بالمكان والزمان لتقديم عالم من شأنه أن يحرك الجمهور . وكيف تمكن شكسبير من تحويل رواية خيالية تعسة أو رواية أو تاريخا خرافيا إلى كلِّ حى مسألة يعدها هرذر لبُّ البحث . لكنه لم يحاول هذا حقا ، وهو ينتهى باقتراح بشأن تصنيف تمثيلات شكسبير . إنها كلها " تاريخ بأوسع معنى " ، " الحدث الرائع العظيم لحادثة عالمية ، لمصير إنسانى" (١١٠) . والرأى الذى يذهب إلى أن تمثيلات شكسبير هى إضفاء الطابع الدرامى على مواد غنائية شعرية لم يكن بطبيعة الحال رأى هرذر وحده . فهناك اقتراحات عديدة عبر هذه الخطوط فى الطبقات الإنجليزية فى القرن الثامن عشر . وحتى جونسون اعتقد أن شكسبير استمد قصة الملك لير « ربما مباشرة من أغنية شعبية تاريخية قديمة » و « الذخائر » لبرسى تحتوى على فصل كامل عن «الأغنيات الشعبية التى تصور شكسبير» . وعند برسى وفى «الشعر الشعبى» لهرذر يجرى عرض شكسبير بمنظر مثل أغنية الصفصاف فى «عطيل» أو أغنيات أوفيليا فى «هاملت» . والإنسان يرى الدوافع الأبعد التى كانت موجودة فى دعوة هرذر لجمع الأغاني الشعبية

الألمانية . فلا بد أنه شعر بأن مثل هذا التجميع يمكن أن يؤدي إلى ظهور شكسبير ألماني جديد . وهذا هو السبب الذي من أجله حث جوته على جمع الأغنيات الشعبية في منطقة الألزاس . وهذا هو السبب الذي جعله يمجّد مسرحية «جوتز» القائمة على تاريخ متعاقب فريد و«فاوست» المستمدة من مسرح العرائس ، وتشتمل على أغنيات عدد منها محاكاة للأغنيات في «هاملت» .

وسيكون من السهل أن ننقد تصور هررد عن الشعر الشعبي أو بالأحرى عن تصويره لشعر الطبيعة . والمبالغة بالنسبة لأوسيان تبدو أشد الأمور التي لا يمكن استيعابها : إنه يتنبأ بأنه «ستكون هناك أوقات سوف يقولون فيها : «دعونا ننته من هوميروس وفرجيل وملتون ، ونحكم ابتداءً من أوسيان»^(١١١) والرأى القائل إن الشعراء من أمثال تشوسر أودانتى كانوا شعبيين تبدولنا خاطئة تماما . ومن المؤكد أن هررد كان لديه تصور أحادى الجانب جداً عن شكسبير أو هوميروس : لقد بالغ أوشرع في المبالغة بالنسبة لكل أنواع الفولكلور دون أن يكون قادراً على تمييز المنتجات الأصيلة من الاشتقاقات المصطنعة ، بل وحتى التلفيقات مثل التي عند أوسيان . ونقده لكثير من الأدب الكلاسيكي الجديد يبدو لنا غير عادل بالمرّة . وتصوره منحاز للغاية للشعر الفطرى الخالص ولمجرد الصيحة الغنائية وما هو مجرد فن تلقائي ، وهو معاد للغاية للفن العظيم الذي يمكن أن يكون عقلانياً ومعقداً وساخراً وخيالياً بشعاً . ولكن علينا أن ندرك أن هررد كان مأخوذاً بجدة اكتشافاته التي كانت جديدة ، وتلقى قبولاً ضد خلفية الكلاسيكية الجديدة التي كانت تتآكل ؛ بينما نحن نتعود على كثير من الإبداعات الساخرة الرومانسية مع قرن ونصف قرن من ابتذالها ، ولا يجب أن نبخس قدر الأهمية التاريخية لتصوير هررد للشعر ، والذي يوسّع -

(١١١) المصدر السابق ، المجلد ٩ ، ص ٥٤٣

بالتأكيد - الأفق بقدر كبير ، وينحى جانبا كثيرا من التصورات الضيقة أو الزائفة للعقيدة الكلاسيكية الجديدة : تأكيدها على الوحدات ، وانشغالها بالأجناس الأدبية الصافية ، واقتصارها على أدب الطبقة العليا . وبالرغم من تجاوزات نزعة هرذر البدائية ونزعت الغنائية ، فإن لديه تصوّراً أوضح وأصحّ بالنسبة للشعر عن كل النقاد الذين بحثناهم حتى الآن . وتصوره للشعر هو تصور صادق : فهو على حق في إلحاحه على دور الاستعارة والرمز والأسطورة ، وإلحاحه على الوظيفة الجوهرية للشعر في مجتمع صحي . غير أن أهمية هرذر لا تكمن في تصور الجديد للشعر أو حتى في خطته العامة عن أصوله ، فهو أيضا - وبعده طرق - أول مؤرخ حديث للأدب تصور - بوضوح - مثال التاريخ الأدبي الكلي ، وخطط مناهجه وكتب خطوط تطوره العريضة ، والتي هي ليست مجرد تراكم للبحث في القديم مثل أعمال وورتن أو تيرابوسكى^(١١٢) أو «التاريخ الأدبي لفرنسا» المقصود كتابته . لقد طرح هرذر بالفعل قدرا كبيرا من مشكلات التاريخ الأدبي ، واقترح ما يجب فعله وأى أسئلة هي التي يجب أن نجيب عليها . إن على التاريخ الأدبي أن يتتبع «الأصول والنمو والتغيرات والانهايار (فيما يتعلق بالأدب) استنادا إلى الأساليب المختلفة للمناطق والأزمان والشعراء»^(١١٣) . كيف تغيرت روح الأدب في اللغات المختلفة التي دخلتها؟ ماذا أخذت من كل الأماكن والمناطق التي هجرتها؟ أى نوع من الأشياء ظهر من خلط ومزج مثل هذه المادة المتنوعة؟^(١١٤) وهرذر يرفض التاريخ الأدبي العادي الذي «وهو مُحَمَّل بالتعليم يسير من خلال الأمم والأزمان متابعا خطوات حيوان العث الذي تثبت عيناه على الأرض تماما ،

(١١٢) جيرولامو تيرابوسكى (١٧٣١ - ١٧٩٤) باحث إيطالى عمله الرئيسى تاريخ الأدب الإيطالى فى ١٣ مجلدا (١٧٧٢ - ١٧٨٢) . (المترجم) .
 (١١٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٩٤
 (١١٤) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٥ .

لكى يرى أياً من الرؤى التى تحوّم حتى قليلاً فوقه»^(١١٥) . إنه يريد أن يلتقط روح الأدب ، ويزعم أن المؤرخ يمسك «بالزمن ضد الزمن ، والقطر ضد القطر ، والعبقريّة ضد العبقريّة»^(١١٦) ، وهكذا فإنّ التاريخ الأدبى «سوف يجدّ العبارات المتهكّة (تاريخ الروح الإنسانية) و(تاريخ العقل الإنسانى)»^(١١٧) إذن فإنّ التاريخ الأدبى عند هررد من الناحية النظرية هو تاريخ ثقافى بأعرض معنى . والإنسان يتّين هدفه عندما يصف الإجراء . وهو لم ير أولاً فى قراءته لدانتى أو بترارك ، أريوستو أو سرفانتس ، إلا الشاعر باعتباره شخصاً متفرداً ، ثم يرى كل شيء قد ساهم فى تكوينه أو تشويهه :

« إنّ العالم الكلى للشعر قبله وبعده يختفى عن عيني : إننى لا أرى إلا إياه . ولكن سرعان ما أتذكر المسار الكلى للعصور التى جاءت قبله وبعده . لقد تعلّم وعلم ، لقد تبع الآخرين والآخرين قد تبعوه . ولغته وطرق تفكيره وعواطفه كانت قيوداً تربطه أولاً بعدد قليل من الشعراء الآخرين ، وفى النهاية تربطه بكل الآخرين . ولأنه (إنسان) فإنه يكتب (للناس) . وهكذا دون قصد نقاد إلى بحث كيف يقف كل شاعر فى علاقة مع المتشابهين معه فى أمته وخارجها ، بينما تجرى مقارنة أمته بغيرها من الأمم قبل هذا وبعده » ومن ثم تشدّنا سلسلة لاتنفصل إلى عالم الأرواح»^(١١٨)

وهكذا جرى تصوّر التاريخ الأدبى أساساً فى إطار اجتماعى ، وهناك تحليلات انطباعية للأعمال الأدبية متناثرة عبر كتابات هررد فى استحضار مسرحية «فيلوكيتيس» لسوفوكليس فى الجدال ضد لسنج أمر هام جداً وحساس .

(١١٥) المصدر السابق ، ص ١١٢ .

(١١٦) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٨٧ .

(١١٧) المصدر السابق ، ص ٣٦٣ .

(١١٨) المصدر السابق ، المجلد ١٨ ، ص ٥٧ .

ويحتوى بحث « العقل وفن الشعر » (١٧٨٢ - ١٧٨٣) كثيراً من الآراء النفاذة ، ولكنه يحتوى أيضاً على عدد من التفسيرات الخيالية للعهد القديم . وتوجد فى موضع آخر تعليقات عن قصائد هوراس . وإن ذوق هرذر وحساسيته يمكن أن يتضح ويجرى بحثهما بإسهاب بفحص ترجماته الشعرية العديدة ، والتي هى على العموم ترجمات ناجحة للغاية ، وإن كان يعانى من نقص الرجوع إلى الأصول أو من المعرفة اللغوية الدقيقة . ولكننا لا نجد فى أى مكان عند هرذر محاولة لتفسير العمل الفنى كجهاز عضوى كلى وتحليل نظمته أو تأليفه . وتاريخه الأدبى هو تاريخ المشاهد العريضة والانتصارات الساحقة والتعميمات الجريئة .

وهرذر سبق تين^(١١٩) فى تأكيده على البيئة . وعند هرذر الكثير الذى يقوله عن المناخ (الحار والبارد والمعتدل)^(١٢٠) ، والمنظر والعرق (الأمم) والعادات ، بل حتى الظروف السياسية مثل الديمقراطية الأثينية فى علاقتها بالأدب ، وله مقالات فازت بجائزة بعنوان « آثار فن التعلم والعادات الشعبية فى العصور القديمة » (١٧٧٨) ، وهو مسح لتاريخ الأدب مع التركيز على وظيفته التربوية والحضارية ، غير أن هرذر نادراً ما يحلل العوامل البيئية ، ولم يدخلها إطلاقاً فى علاقة وثيقة بالأدب الفعلى ، وهو دائماً ما يجادل على شكل دور منطقى : أى أنه يربط العمل الأدبى بالتاريخ ، ثم يستعمل العمل لإلقاء ضوء على التاريخ . وفى حالة أوسيان مثلاً ، لما كانت لا توجد أى

(١١٩) هببوليت - أولوف تين (١٨٢٨ - ١٨٩٣) فليسوف ومؤرخ وناقد فرنسى . أسس مدرسة العنوان الجميلة بباريس . ١٨٦٤ - ١٨٨٤) من دعاة الوضعية . ربط الفن بالمناخ والبيئة والعرق . له « تاريخ الأدب الإنجليزى » (١٨٦٣ - ١٨٦٤) و « فلسفة الفن » (١٨٦٥) (المترجم) .
(١٢٠) قارن الفغره السانجة عن السماء الصافية ، المصدر السابق ، الجزء ١١ ، ص ٢٤٧ .

وثائق مبكرة عن التاريخ الأسكتلندي القديم فإن هردر استمد كل المعلومات عن الوسط الاجتماعي من القصائد ، وكان هذا غامضا ومربكاً للغاية . وهو يستخدم معايير مثل المناخ والمنظر بشكل فضفاض للغاية . وحتى وجهة النظر العرقية لا ترقى إلا إلى زيادة طفيفة عن التقابل القديم بين الشمال والجنوب ، الأمم الجرمانية والأمم اللاتينية . وهردر في بحث له عن هوميروس وأوسيان يحاول « أن يستمد الفروق الشعرية بين الاثنين من فروق المناخ والمخزون القومي »^(١٢١) . غير أن مصطلح « النورماندي » أو الأوربي الشمالي غالبا ما كان في ذلك الوقت تصورا متكلفا دائما لا يضم الألمان فحسب ، بل كان يضم أيضا السلت والإنجليز ، وعلينا ألا ننسى أن هردر أشاد بالسلاف على أنهم الأمة الجديدة العظيمة المحبة للسلام ، وقد تنبأ لها بمستقبل عظيم ، والتي لاحت له على أنها لم تزل أصيلة وتلقائية^(١٢٢) . وبدل المناخ والعرق والظروف الاجتماعية الملموسة يشتغل هردر في الأغلب بمصطلحات مثل « روح العصر » ، « روح الأمة » . وهو يقول إن « كل عصر له نعمته ولونه » ، وأنه يعطينا « لذة خاصة لتشخيصه بصواب مقابل العصور الأخرى »^(١٢٣) ، وهو يعمم بتهور عن الذوق القومي لكل أمة من الأمم الأوربية العظيمة . « إن الإيطالي يغنى ؛ والفرنسي ينثر الشعر ويحكيه ؛ والإنجليزى يفكر بلغته التي تكاد تكون غير موسيقية »^(١٢٤)

ولكن مهما تكن أشكال قصور منهج هردر - التي تبدو لنا بعد مرور

(١٢١) المصدر السابق ، الجزء ١٨ ، ص ٤٤٦ وما بعدها .

(١٢٢) المصدر السابق ، الجزء ١٤ ، ص ٢٧٧ - ٢٨٠ .

(١٢٣) سوفان ، الجزء ١٨ ، ص ٥٨ .

(١٢٤) المصدر السابق ، ص ١٠٧ .

١٥٠ عاما من تراكم المعلومات والأبحاث التى لا مثيل لها لابد أن تبدو لنا أنها أشكال قصور هوائية ومتعسفة وبلا تمييز - وإن قيمتها بالنسبة لزمن تخطيطاته للتاريخ الأدبى لا يمكن الشك فيها . وما يحتاج إليه هو المركب المبتسر وطرح الأسئلة التى بدونها لا تقوم النزعة المغرمة بالقديم بإغراق التاريخ الأدبى فى مستنقعها تماما . وفى الحقيقة فإن التخطيطات الجريئة للأخوين شلجل قد استلهما هرذر على نحو مباشر . ومن أجمل تخطيطات هرذر ما نجده فى المجموعتين السابعة والثامنة من «تاريخ تطور النزعة الإنسانية» (١٧٩٦) ، فهو يبدأ بأسباب انهيار اليونان وروما ، ثم انهيار الشعر اليونانى والرومانى . ويقدم هرذر جردا متمما للتراث المسيحية اللاتينية مثل « يوم الغضب » ، وهو يصف - بشكل تخطيطى - القصص البطولية والأساطير الخاصة بالنورماندين فى شمال أوروبا . ثم يصف بعض التفاصيل الشعرية فى مقاطعة بروفانس فى فرنسا و « أناشيد الحب الرفيع » (١٢٥) . أما وصف الشعر فى العصور الوسطى بتركيزه على الحب والشجاعة والتقوى والإيحاء بوجود ارتباط بين الحب العفيف وعبادة مريم العذراء كان أمرا شديدا الأهمية للتصور الرومانسى للعصور الوسطى الذى وجد بعد سنوات قليلة لاحقة قمة ازدهاره فى « المسيحية وأوروبا » لنوفالس . وجرى - آنذاك - الاستغلال الحسن أو السئ لتأثير اختراع الطباعة وحركة الإصلاح والنزعة الإنسانية . كما جرى تفسير شكسبير من جديد على أنه جاء فى اللحظة الحقة الصادقة بين عصر التخيل وعصر العقل ، إنه « الكهنوتى الدرامى » (١٢٦) ، وسرعان ما حل

(١٢٥) مجموعة من الشعر بالألمانية بين القرنين الثانى عشر والثالث عشر سلاول وفاء الرجل للمرأة التى يحبها

على نحو مفرط فى التقديس الذى يصل إلى مربية التصوف ، (المرجع) .

(١٢٦) المصدر السابق ، ص ١١ .

«شعر التأمل» محل «شعر الحكاية الخالصة» ، وكان ملتون في رأى هردر أول وأعظم شعراء التأمل ، والذي أبدع لغته الفنية المصطنعة ، وكتب بالشكل الملحمي «الرتيب والطنان والنبيل»^(١٢٧) ، ونَدَّد بكوني بسبب قصائده التي نسجها على غرار بندار ، وأثنى ثناء متوسطا على شعر ألكسندربوب باعتباره انطلق من الإحساس العام المنظوم ، وقد نجح في الهجاء والهذليات الماجنة . كما نَدَّد بيونج ؛ لأنه مؤلف نشط شديد في مغالاته إلى أقصى حد ، وحتى مدحه لطومسون ليس إلا مدحاً فاترا . وتناوله للنثر الإنجليزي ولسوفيت وريتشاردسون وفليدينج رغم أنه تمجيد ليس إلا تمجيذا روتينيا ، ولا يمكن إلحاقه - بشكل رئيسي - بكتابات هردر الأخرى .

ولقد حدث تمجيد لهردر على أنه أب المتعصبين للألمان . ولكن محاولاته المتعددة كتواريخ للأدب الألماني يصعب أن تكون نسقية وحسنة المعرفة حتى في ذلك العصر . ولقد بدأ تاريخا للشعر الألماني بكتاب «إدا» والتأملات في الشعر الألماني القديم . وقد ترجم أشعار أوتزيت^(١٢٨) . ومن الغريب أنه اعتقد أنه كان يكتب بالوزن الذي كُتبت به الأشعار القبلية . غير أن معرفته بالأدب الألماني الرفيع القديم والأدب الألماني الرفيع في العصور الوسطى واضح أنها كانت معرفة ضئيلة جدا . ولقد حدث أن فحص المخطوطة الشهيرة من يينا عن «منشد الحب الرفيع» وقد نَسَخَ على نحو سيء بعض قصائد هنري الرابع والمملك كونراد ودوق هنري أوف برسلاو . وكان لا يزال غير متأثر بالتحمس لـ «نييلنجن» وملاحم البلاط الألماني ، ولم يعرف فالتر فون در فوجلفيد . لقد

(١٢٧) المصدر السابق ، ص ١٠٣ .

(١٢٨) كاهن وشاعر يبي ألماني في القرن التاسع وقد كتب عملا شعريا عن حياة المسيح استنادا للأناجيل .

(المترجم)

كان اهتمامه الرئيسى مركزا على الأدب التعليمى فى أواخر العصور الوسطى . ومن بين أشكال إصلاح الأدب امتدح هرذر بإسراف الأغنية الكنسية ، ومن بين مؤلفى القرن السابع عشر كان يكن حبا خالصا للجزويتى الذى كتب باللاتينية يعقوب بالده الذى ترجمه ، وزكاه فى أواخر حياته . وكان هذا واحدا من الارتباطات الوثيقة بكاتب نسميه اليوم كاتبا من كتاب فن الزخرفة الغربية (الباروك) ، لكنّ فحص ترجماته تظهر كم كان مشاركا - على نحو كبير - فى تحامل عصره على الفطنة والمجاز الطريف فى الشعر الجزويتى . وليس من قبيل الصدف أنه صادق على مناقشة جونسون للشعراء الميتافيزيقيين ، وخرج على طريقته فنّد بقصائد كولى التى كتبها على غرار بندار ، وسماها «بناء قوطيا متناسقا وغامضا فى تفاصيله ومبالغا فى استعاراته مستقلا بالزخرفة» (١٢٩) . وهناك عديد من الآثار الباقية لتذوق القرن الثامن عشر فى ولع ديدرو بالشعر التعليمى والأخلاقى . وعلى سبيل المثال فإنّ تذوّقه لما يعرف فى البلاغة بالقلب المكاني الخاص بتقديم وتأخير حروف الكلمة باعتباره « العمل الرائع الشعرى لأمته » يدعو للدهشة (١٣٠) .

وبطبيعة الحال فإن هرذر يكون فى أوج تخييبه للأمال عندما يناقش الفرنسيين ، فهنا نجد تحاملاته القومية والأدبية فى ذروتها . إنه لم يستطع أن تكون لديه معرفة كبيرة بالعصور الوسطى الفرنسية ، وواضح أنه ممتلئ اشمئزا مما فى الدراما الفرنسية من « خيلاء » و « استعراض » فى القرنين السابع عشر والثامن عشر . ولا يلقى فولتير فى « عذراء الأورليانز » ثناءً إلا باعتباره

(١٢٩) المصدر السابق ، ص ١٠٤

(١٣٠) المصدر السابق ، ص ٥٠ .

راويا فطنا . أما ديدرو الذى التقى به هررد فى باريس عندما كان شابا (١٧٦٩) ، فقد كان واحدا من مؤلفيه المفضلين ، وفى أواخر حياته خطط لترجمة أعماله ، وواضح أن التخطيط امتد ليشمل روايات مثل « جاك المؤمن بالقدر » . ومن بين الكتاب الفرنسيين انتقى من أجل الشناء عليه لا فونتين باعتباره « أكثر العباقرة أصالة » ، والذى لن ينطفىء سحره أبدا طالما استمرت اللغة الفرنسية^(١٣١) ، ويبدو أنه لم يعرف شيئا عن الدراما الأسبانية ؛ لكن مؤلفه الأخير قبل وفاته مباشرة هو ترجمة حرة للرواية الخيالية « السيد » ، والتي لسوء الحظ قامت على مجموعة من النسخ الشعرية الأسبانية وعلى ترجمة فرنسية .

وهذا المسح لآراء هررد الأدبية تفيد فى إضاءة تصوراته عن التاريخ والشعر على نحو أكثر عينية . وهى تفيد أيضا إذا أضفنا ما قلناه من قبل عن أفكاره عن شكسبير والشعر الشعبى فى الإشارة إلى إعادة التقييم المتطرفة للماضى والذى كان منشغلا به ، ورصد تحول الحساسية التى حدثت فى ألمانيا حوالى عام ١٧٧٠ : التحول إلى ما هو فردى وخصوصى وغنائى وشعبى . وفن الشعر فى الكلاسيكية الجديدة عند هررد إن لم يكن قد تحلل تماما فى غمار عملية التحلل ، وهو يرفض كل أهدافها الرئيسية : محاكاة الطبيعة ، اللياقة ، الوحدات ، الاحتمالية ، الملاءمة ، نضاعة الأسلوب ، نقاء الأجناس الأدبية . وبالرغم من أنه فكّر كثيرا فى الجنس الأدبى ، وأنه استخدم - بالطبع - أسماء الأجناس الأدبية ، إلا أنها انصهرت دائما فى جنس واحد آخر فى مناقشاته : فالملمحة والدراما والشعر الغنائى تكاد تكون هى هى بالنسبة له . وواضح أن هررد لم يكن شغوفا جدا بأرسطو الذى سماه ذات يوم « رجلا صعبا كله عظام

(١٣١) المصدر السابق ، ص ٥٣

وهو أشبه بهيكل عظمى : لا شيء إلا النظام» (١٣٢) ، واعتبر نظرية أرسطو-
 فى التراجيديا مجرد شيء مشتق من ممارسة المسرح اليونانى ، وليس لها صدق
 مهما تكن للعصور التالية . ولم يحدث إلا فى أواخر حياة هرذر فى « اتباع
 الملك أرجوس » أن ناقش التطهير ، ووضح أنه ناقشه لا لشيء سوى أن يهاجم
 دراما جوته وشيلر وذلك بحجج جديدة (١٣٣) ، وبصفة عامة صادق على
 وجهة نظر لسنج فى أرسطو ، وذلك لأن النزعة التعليمية واضح أنها أقوى
 تصور دينى سابق ضمينا . وفيه نرى - حيثئذ - بقايا فن الشعر الكلاسيكى
 الجديد : لقد بدأ هو نفسه ببناء فن شعر رومانسى ، جديد وفق تصور الشعر
 الطبيعى والحسى والاستعارى والتخيلى والتلقائى ، مع وجود معيار للحكم
 قائم على النزعة النسبية التاريخية واستهجان ضمنى لشعر التقرير أو التعقل أو
 التأمل . غير أن مصطلح هرذر مفكك للغاية : فمفاهيمه متبدلة ، ولغته
 انفعالية وحماسية . وبينما كان هرذر الرائد العظيم فإنه ترك للآخرين صياغة
 نظرية نسقية ومتناسقة جديدة للشعر والأدب . وكان تلميذه الأول جوته
 هو الذى برهن على أنه تلميذ غير مخلص .

(١٣٢) المصدر السابق ، الجزء ١١ ، ص ٥٨ .

(١٣٣) المصدر السابق ، المجلد ٢٢ ، ص ٣٤٩ - ٣٦٢

المصادر والمراجع

Gerstenberg's Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur is quoted from ed. Alexander von Weilen in Deutsche Litteratydenkmale, 29 30 Styttgart, 1980. Rezensionen in der Hambyrgschen Neuen Zeitung is from ed. Otokar Fischer in the same series, 128, Nerlin, 1904. Albert Malte Wagner, H. W. uon Gerstenberg und der Sturm und Deang (2 vols. Heidelberg, 1920 - 24) contains a full discussion of the critic. Cf. the introductions to eds. and O. Fischer's "Gerstenberg als Rezensent der Hamburgischen Neuen Zeitung, 1767 - 1771," Euphorion, 10 (1903), 57 - 76 .

Hamenn's writings are quoted from Samtliche Werke, ed Josef Nadler, 5 vols, Vienna, 1949 - 53 (cited as Werke). The letters are from Schriften, ed. Friedrich Roth, 7 vols Berlin, 1921 - 25; Vol. 8 in two pts., of which the second contains a valuable index, 1842 - 43. An important new life and interpretantion is Josef Nadler, J.G. Hamann, Salzburg, 1949. The best general book is rudolf Unger, Hamann und die Aufklarung (2 vols. Jena, 1911), to be supplemented by his Hamanns sprachtheorie, Munich, 1905. There are important comments in Carlo Antoni, La lotta contra la ragion (Florence, 1942), pp. 125 - 50. The two discussions in English, Walter Lowrie, J.G. Hamann : an Existentialist (princeton, 1950) and James C. O. Flaherty, Inity and Language : a Study in the philosophy of J.G. Hamann (Chapel Hill, N.C.,

1952), are not relevant .

Herder's writings are quoted from the only complete ed., *Samtliche Werke*, ed. B. Suphan, completed by C. Redlich et al., 33 vols Berlin, 1877 - 1913 (cited as Suphan). A selection of Herder's early critical writings is in *Sturm und Drang : kritische Schriften*, ed Erich : Loewenthal, Heidelberg, 1949. The best general book is still Rudolf Haym, *Herder*, 2 vols, Leipzig, 1877. A brief survey in English is Alexander Gillies, *Herder*, Oxford, 1945 .

Out of the very extensive literature I have found the following most useful :

Robert T. Clark, "Herder's Conception of Kraft," *PMLA*, 57 (1942). 767 - 52.

Robert T, Clark, "Herder, Cesarotti, and Vico," *SP*, 44 (1947), 645 -

Alexander Gillies, *Herder und ossian*, *Neue Forschung*, 19, Berlin 1993 .

Sigmund Empicki, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft* (Gottingen, 1920), pp. 372 ff.

Friedrich Meinecke, *Die Entstehung des Historismus* (2 vols. Munich, 1936), 2, 383 - 478 .

Martin Schutze, "The Fundamental Ideas in Herder's Thought," *MP*, 18 (1920 - 21) , 65 - 78, 121 - 302 ; 19 (1921 - 22), 113 - 30, 361

- 52; 21 (1923 - 24) , 29 - 48, 113 - 32.

Martin Schutze, "J.G. Herder," *Monotshefte fur den deutschen Unterricht*, 36 (1944), 257 -87.

Rudolf stadelmann, *Der historische Sinn bei Herder*, Helle, 1928.

Gottfried Ulrich, *Herders Beitrag zur Deutschkunde*, Wurzburg, 1943 .

Weber, *Herder und das Drama*, Weimar, 1922 .

Hans Wolff, *Der Junge Herder und die Entwicklungsidee Rousseaus*," *PMLA*, 57 (1942) , 753 - 819 .

I do not think that F.G. Klopstock requires discussion in our context K.A. Scheiden, *Klopstocks Dichtungstheorie* (Saarbrucken, 1954), makes large claims for his importance but establishes only that Klopstock embraced current ideas about poetry as moving the soul , appealing to the whole nature of man, etc.

There is a good chapter, "The Revolution in poetics," in Roy Pascal *The German Sturm and Drang*, Manchester, 1953.

(۱۰)

جوتہ

ألف جوته (١٧٤٩ - ١٨٣٢) مكتبة بكاملها ، كما أن هناك أكبر مكتبة قد ألفت عنه . ومن ثم فمن المدهش أن نكتشف أنه لا توجد مناقشة نسقية ممتدة عن نقده الأدبي على الرغم من أن الناقد الفرنسي سانت - بوف سماه «أعظم ناقد على الإطلاق على مدى العصور كلها» ، واعتبره الناقد الإنجليزي ماتيو أرنولد «الناقد الأسمى» .^(١) وأسباب هذا الفشل بالنسبة لموضوع دراسة جوته لا تحتاج إلى أن نبحث عنها بعيدا «فمجرد الكم الهائل من الإنتاج ، وأنه نادرا ما تأتي تصريحاته الأدبية في سياق نسقي» ، وصعوبة عزل نقده الأدبي بدقة عن تأملاته عن الفنون التشكيلية ، وعن الفن والطبيعة بصفة عامة ، وأخيرا اتساع حياته والتحويلات والتغيرات المستمرة في آرائه - كل هذه الأمور عقبات لا يمكن التغلب عليها إلا بالدراسة والتأمل المستديين . والدراسة الكاملة الشاملة تقتضى مجلدا في حد ذاتها . وإذا أردنا أن نكون صادقين منهجيا ، فإن الأمر يقتضى أن ننطلق على خطوط متعاقبة رمنيا ، ونميز بعناية بين الزمن السابق على وصوله إلى مدينة فيمار (١٧٧٥) ، والوقت الذي أمضاه في فيمار قبل رحلته إلى إيطاليا (١٧٨٦ - ١٧٨٨) ، والرحلة الإيطالية نفسها ، والفترة بعد العودة إلى فيمار قبل ارتباطه بالشاعر والفيلسوف شيلر (١٧٩٤) ، وصدافته مع شيلر حتى وفاة شيلر (١٨٠٥) ، والسنوات الأخيرة التي يستطيع الإنسان أن يكتشف فيها من جديد عدة مراحل - والمعالجة العلمية المفردة التي يمكنها أن تفرق بين تصريحات جوته الرسمية في أعماله مثل «الشعر والحقيقة» ، وكتابات الأقرب إلى الكتابة الصحفية بين الحين والحين ورسائله الخاصة ومذكراته ،

(١) سانت - بوف «في التراث» في «محاضرات يوم الاثنين» ، المجلد ١٥ ، ص ٢٦٢ ، قارن : «محاضرات يوم الاثنين الجديدة» ، المجلد الثالث ، ص ٢٦٥ م. أرنولد «ناقد فرنسي عن جوته» في «مقالات أشتات» (نيويورك ، ١٨٩٤) ص ٢٣٤ .

وأخيرا محادثاته ، ومن ضمنها المحادثات التى أوردتها المؤرخ الفنى الألمانى فنكلمان ، والتى تشكل مكانة خاصة بسبب دقتها الشديدة . ولما كانت المساحة غير متاحة لنا لإظهار هذه الفروق ، فإننا سوف نناقش جوته أولا قبل رحلته إلى إيطاليا ، ثم نناقشه من حيث هو ناضج ، دون أن نعبأ كثيرا بالتسلسل الزمنى أو مصدر المعلومات .

إن جوته الشاب - بعد أن حرر نفسه من ذوق الزخرفة المبرقشة (الروكوكو) التقليدى إبان سنوات دراسته فى ليزج - قد تغير بسبب الكاتب الألمانى هررد فى فترة ارتباطهما معا فى ستراسبورج فى شتاء (١٧٧٠ - ١٧٧١) . لقد تبنى جوته بالكامل وجهة نظر هررد . لقد جمع وقلد الأغاني الشعبية ، وشارك هررد حماسه لأوسيان وهوميروس البدائى ، وجرفه روسو وأفستين بشكسبير . وهو فى حديثه «شكسبير على سبيل المثال» (١٧٧١) اعترف - بحرارة - بما يدين به لشكسبير شخصا :

«إن أول صفحة قرأتها له دفعتنى إلى أن أكرس حياتى له ، وعندما انتهيت من أول تمثيلية وقفت مذهولا أشبه بإنسان وكلد أعمى ، ثم جاءت يد كلها إعجاز فأرجعت إليه البصر فى لمحة . . . ولم أشكك على الإطلاق - للحظة واحدة - فى أننى يجب أن أقنع عن المسرح المنتظم . وبدت لى وحدة المكان ضيقة أشبه بسجن ، وبدت لى وحدتا الزمان والحدث سلاسل بغیضة لتخيلنا . . . إن مسرح شكسبير هو صندوق الدنيا ، صندوق جميل فيه يمر تاريخ العالم أمام أعيننا على الخيط الخفى للزمن . وإن خطته - إن تكلمنا بالأسلوب السوقي - ليست خططا ، لكن تمثيلات تدير الكل حول نقطة خفية (ما من فيلسوف تمكن من رؤيتها وتحديدتها) ؛ حيث تتصادم إنيتنا ، الحرية المفترضة لإرادتنا ، مع المجرى الضرورى الكلى» . إن جوته يردد المديح الذى تراكم على شكسبير

منذ الشاعر الإنجليزي دريدن ، وهو يصيح فرحا : «الطبيعة ، الطبيعة ! لا يوجد مخلوق يشبه الطبيعة مثل أناس شكسبير . . . إنه ينافس الإله اليوناني برومسيوس ، إنه يشكل أناسه على غرار مَلْمَحًا مَلْمَحًا ، وإن كان بحجم ضخم» . والتراجيديا اليونانية تتخلف وراء شكسبير : «إن التراجيديا وهى أصلا فاصل فى عبادة الإله ، ثم تصبح مدنية وقورة ، تُقدِّم للناس ، وتعرض لهم أعمالا عظيمة معينة لأسلافهم مع بساطة خالصة من الكمال ، وتثير الانفعالات العظيمة الكلية فى نفوسهم ؛ لأنها هى نفسها كلية وعظيمة» . إن شكسبير وهذه الدراما القومية الدينية التى كُتبت للنفوس اليونانية (وبالها من نفوس!) تجعل من التراجيديا الفرنسية - التى كان جوته يعجب بها - قزما : «أيها الفرنسيون الصغار ، ماذا تريدون من الدرع اليونانى ؟ إنه كبير وثقيل بالنسبة لكم ، ويمكن لمركيز فرنسى أن يحاكى (السبياديز) ^(٢) ، على نحو أسهل مما لو سار كورنى فى أثر سوفوكليس : هبوا أيها السادة !» ويختتم جوته عظمته : «انفخوا فى البوق لتطردوا كل النفوس النبيلة من فردوس ما يسمى الذوق السليم !» . ^(٣)

إن الاتفاق بين جوته وعمل هرذر عن شكسبير أمر واضح ؛ فهنا التأكيد نفسه على شكسبير «كمؤرخ» للبشرية . وجوته يشبه هرذر فى أنه يرى دائما فى تمثيلات شكسبير وحدة خفية ما ونغمة ماثلة . ومن تطرفات جماعة

(٢) السبياديز (حوالى ٤٥٠ ق.م. - ٤٠٤ ق.م.) سياسى يونانى حث اليونانيين على تشكيل تحالف ضد أسبرطة . وعندما هرب إلى أسبرطة دعا الأيونيين إلى التمرد ضد أثينا . ولما عاد إلى أثينا قاد الأسطول (٤١١ ق.م.) ، وانتصر على أسبرطة . وقد عُيِّن قائدا ، لكنه طُرد بعد ذلك وهرب إلى تراشى ثم فريجيا ، حيث قتل (المترجم) .

(٣) «المؤلفات الكاملة» بإشراف فون برهلين ، المجلد ٣٦ ، ص ٤ - ٦

«العاصفة والاجتياح» احتفظ جوته بشعور خاص للشكل فى كتاباته ونظريته الأدبية على السواء . وعندما علّق على ترجمة هنريخ ليوبولد فاجنر لمرسیيه ^(٤) ، قال : «لقد حان الوقت لنكف عن الحديث عن شكل التمثيليات الدرامية وطولها وقصرها ووحداثتها وبدايتها ووسطها ونهايتها» . «وربما كانت عنده تمثيلية مشوشة ، إلا أنها ليست تمثيلية باردة» . لكنه يرى أنه لا شىء يتحقق كثيراً بمدّ كل حادثة تراجيدية ؛ لكى تصبح دراما وضغط كل رواية لتصبح تمثيلية ، كما كان يفعل أصدقائه ومعاصروه . إن المطلوب هو «شكل داخلى» : وإذا «كان الشكل - حتى أكبر شكل يجرى استشعاره - فيه شىء غير حقيقى بالنسبة له ، فإنه لا يزال مرة واحدة وللأبد المصباح المشتعل الذى نستمدّ من خلاله الأشعة المقدسة للطبيعة المبعثرة ، ونوجهها إلى قلب الناس فى بؤرة متوهجة نارية» . ^(٥)

إن مصطلح «الشكل الداخلى» المستمد من شافتسبرى لا يلمح إلا إلى المشكلة التى كان على جوته الشاب أن يواجهها : إذا رفضنا نسق الكلاسيكية الجديدة فما هو الذى سيحل محله ؟ وفى الوقت نفسه لم يكن فى استطاعته إلا أن يقول : دعونا نملك الشعور والإلهام والعبقريّة و «عبادة الإنسان المبدع» ^(٦) ، الطبيعة ، بمعنى البساطة والصدق ، بل حتى النزعة الطبيعية . وحينذاك كان جوته يدافع عن النساء الفلاحات الهولنديات اللواتى يمثلن

(٤) لويس سبستيان مرسييه (١٧٤٠ - ١٨١٤) : صحفى وكاتب مسرحى فرنسى . من أوائل من ثاروا ضد النوق الكلاسيكى والأرستقراطى . وكتب الدراما التى تتور عن الحياة اليومية المتواضعة . (المترجم) .

(٥) المصدر السابق ص ١١٥ - ١١٦ .

(٦) المصدر السابق ص ٣٢ ، ص ٤٢ .

السيدات فى لوحات ريمبرانت ^(٧) ، وهو يريد أن يترك نساء رويتز ^(٨) البديئات لأنهن نساؤه «هو» . ^(٩) إن العمومية خواء ، «والفن التشخيصى الذى يرسم الطبايع هو الفن الصادق الوحيد» ، هكذا يقول جوته وهو يكيل المدح الشديد لقلعة ستراسبورج ، التى تتحدى كل احتقار القرن الثامن عشر للفن القوطى . ^(١٠) ولم يكن علم الجمال يعنى شيئاً بالنسبة لجوته الشاب . وهو يؤكد أن النظرية تسد الطريق أمام المتعة الصادقة . ^(١١) وجوته - وهو يستعرض أحد أعمال زولتسر ^(١٢) - يرفض مفهوم «الطبيعة الجميلة» والتزعة التعليمية وكل التناول السيكلوجى لاستجابة الجمهور : «فيم يهم الجمهور الذى يحدق فى المشاهد ؟» . إن الوظيفة الوحيدة للنظرية هى «تحرير طاقات الفنان ، وتحريك الهواء لناره الطبيعية ؛ حتى يمكنها أن تتشر ، وتكون فعالة» . ^(١٣)

(٧) ريمبرانت (١٦٠٦ - ١٦٦٩) رسام هولندى ، وأستاذ فى فن النور والظل . له لوحات عن الموضوعات الإنجيلية والأسطورية والمناظر الطبيعية والطبيعة الصامتة . من لوحاته «الهروب إلى مصر» (١٦٢٧) . (المترجم) .

(٨) بيتر بول رويتز (١٥٧٧ - ١٦٤٠) : فنان مصور فلمنكى . له مناظر طبيعية بفن الزخرفة وصور للشخصيات والموضوعات المقدسة والتاريخية . من لوحاته الشهيرة «يوم الدينونة» (١٦٢٥) و«فينوس وأونيس» (حوالى ١٦٢٥) . (المترجم) .

(٩) المصدر السابق ، ص ٤٠ .

(١٠) المصدر السابق ص ٤١ (المؤلف) . والفن القوطى : من ازدهر من منتصف القرن الثانى عشر إلى نهاية القرن الخامس عشر ، وهو مصطلح استخدمه فنانو عصر النهضة الذين أدانوا تحطيم الفن الكلاسيكى على يد القوط ، الذين غزوا الإمبراطورية الرومانية (المترجم) .

(١١) المصدر السابق ، ص ٤١ .

(١٢) جوهان جورج زولتسر (١٧٢٠ - ١٧٧٩) فيلسوف وكاتب سويسرى متخصص فى علم الجمال . (المترجم) .

(١٣) المصدر السابق ، ص ١٨

والعروض التحليلية الثلاثون الغربية التي كتبها جوته لمجلة «فرانكفورتر جلرته انزيجن» (١٧٧٢ - ١٧٧٣) ، هي أشد التصريحات الرسمية في سنواته المبكرة عن الأدب^(١٤) : فهي كلها إما فرقعات ساخرة أو تأملات غنائية ، أكثر منها تحليلات نقدية . وكلها تؤكد كراهيته للحضارة الزخرفية العقلانية من حوله ، وهو يضع ما هو طبعى وأصيل مقابل ما هو مصطنع ، ويقابل بين عظمة الماضي وضآلة ما هو آنى حالى . وقد استهجن زولتسر^(١٥) لقيامه بإعداد مسرحية «سيمبلين» لشكسبير : «إنه شكسبير الذى شعر بقيمة القرون العديدة فى صدره ، والذى كانت تتحرك حياة القرون كلها من خلال نفسه ! - وهنا - نجد مؤلفى الكوميديا بقضيتهم وقضيتهم ولوحات مناظرهم مرسومة! » .^(١٦) ومحاكاة «رحلة عاطفية» لسترن ، قام بها ج. ج. شومل محكوم على هذه المحاكاة بمعيار التلقائية والإخلاص : «لقد شعر يوريك ، وهذا الشخص توقف ليشعر : لقد تملك يوريك حالة ، فصاح وضحك فى دقيقة واحدة ، ومن خلال سحر التعاطف نضحك ونبكي معه . وهنا يتوقف إنسان ما ، ويتأمل : كيف لى أن أضحك وأبكي ؟ ماذا سيقول الناس عندما أضحك وأبكي ؟ ماذا سيقول المستعرضون للأمر ؟ » .^(١٧) وسترن الذى هو واحد من أشد كتاب العصر وعيا ذاتيا وتاريخيا ، يصبح أنموذج الشعور الأصيل والإخلاص ، وهكذا فى قلب

(١٤) إسهام جوته الدقيق فى العروض مسألة نوقشت على نحو شديد فى الدراسات الخاصة بجوته انظر . المصدر السابق ، الجزء ٣٦ ، ص ٢٠٦ وما بعدها .

(١٥) تعريفه فى رقم (١٢) .

(١٦) المصدر السابق ، الجزء ٣٦ ، ص ٢٨ .

(١٧) المصدر السابق ، ص ١٨ .

فتر نجد أن أفانين الشاعر أوسيان تطرد هوميروس ، والمشاعر العاطفية في رواية «كاهن ويكفيلد» تمجّد حب جوته لابنة كاهن سسنهايم .^(١٨) ولكن وسط هذه العبادة للشعور يحتفظ جوته ببعض الإحساس النقدي ، كما يحتفظ بإحساس تجاه الشكل ، وهو في استعراض للأناشيد الرعوية (المغازلة البريئة) لجسّنه^(١٩) يطبق معيار الكلية بشكل فعّال ؛ في جسّنه «الروح مفقودة» ، والتي تجعل الأجزاء تتناسج ؛ حتى إن كلا منها يمكن أن يصبح جزءاً جوهرياً من الكل . وجسّنه لا يستطيع أن يدمج المنظر والحدث والشعور . إنه يظل في أرض الأفكار وظلال الجمال المجرّد .^(٢٠)

إنّ معيار الكلية والشمولية المتصوّر على غرار الطبيعة هو أيضاً أبرز ملامح في البحث الشهير عن «هاملت» في رواية «فلهم ميستر» ، ومع نشر «سنوات تدريب فلهم ميستر» في أواخر (١٧٩٥) ؛ فإن هذه الفقرات تعد - عادة - عمل جوته الناضج . لكنّ هناك بحثاً مماثلاً عملياً في الطبعة الأولى «رسالة فلهم ميستر المسرحية» جرى تأليفها بين ١٧٧٨ و ١٧٨٥ في سنوات فيمار قبل الرحلة الإيطالية .^(٢١) وهي تظهر التغير في آراء جوته الأدبية . إن وحدة

(١٨) انظر : تفسير جوته الشهير في «الشعر والحقيقة» ، الكتاب العاشر ، وثناء جولد سميث في رسالة إلى زولتسر في ٢٢ ديسمبر ١٨٢٩ ، فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ٤٦ ص ١٩٢ - ١٩٤ ، وجوته قد صنّف جولد سميث مع شكسبير وسترن قارن إكرمان ، العدد الثاني ، ١٦ ديسمبر ١٨٢٩ ، هوبن ، ص ٢٣٩ .

(١٩) جون ماتياس جسّنه (١٦٩١ - ١٧٦١) ، عالم لغوي كلاسيكي ألماني ، وهو أستاذ بجامعة جوتنجن من ١٧٣٤ (المترجم) .

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٧٨ - ٧٩ .

(٢١) اكتشفت المخطوطة في أواخر ١٩١٠ .

الحدث يجرى إقرارها على أنها ، ضرورة وهناك ثناء على كورنى بسبب «نفسه النبيلة» و «معدنه العظيم» .^(٢٢) لكن ما يقال عن شكسير لا يزال بنغمة السنوات الأولى . ويصف جوته - على لسان بطله - تأثير شكسير على نفسه . «إن التمثيلات ليست خيالية . وأنت تعتقد أثناء قراءتك لها أنك تقف أمام (كُتب القدر) الهادئة المفتوحة ، بينما دوامة الحياة الخالية من المشاعر تدور من خلال الأوراق وتتقاذفها جيئة وذهابا» .^(٢٣) والصدى فى الأسلوب ، والتصور بطريقة هرذر واضحان ، كما فى الحديث عن ميلاد شكسير .

والتشخيص الشهير لمسرحية «هاملت» متناسج بشدة مع الحدث ، ولكن يجب أن نفترض فيه أنه يمثل آراء جوته الخاصة . وميستر الذى عليه أن يلعب دور هاملت على خشبة المسرح ، يحاول أن يفسر دوره بتبيين ما يجب أن يكون عليه شخص هاملت إزاء أخبار وفاة والده . إن هذا الشاب مواجه حينذاك بمهمة الانتقام لوالده . إنه عبء وضع «على عاتق نفس غير ملائمة لأدائه . . . وهاملت أشبه بشجرة بلوط مزروعة فى أصيص غالى الثمن ، والتى يجب عليها ألا تحمل سوى زهور سارة فى ازدهارها . إن الجنور تتمدّد ، والأصيص ينفجر . إن طبيعة مُحَبَّبة وخلقية ونبيلة وصافية بأقصى درجة بدون قدرة الأعصاب التى تشكل بطلا تتوء بحملٍ لا تستطيع أن تتحمّله ، ولا يجب أن تطرحه بعيدا . إن كل الواجبات مقدسة بالنسبة إليه : والوضع الراهن بالهظ الثقيل» .^(٢٤)

(٢٢) المجلد الثانى ، الفصل الثانى ، ص ٧٦ ، ص ٨٠ ، ص ٨١ ، ص ١٠٨ .

(٢٣) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، الفصل العاشر ، ص ٢٢٦ .

(٢٤) المصدر السابق ، المجلد السادس ، الفصل الثامن ، ص ٣٧٨ .

وهاملت الفعّال الإيجابى الذى يتحدّث ببذاءة وباقتال يقتل بولونيوس مثل فأر ، ويرسل روزنكرانز وجيلد سترن إلى حتفهما ، إنه هاملت المتشئى . لقد أصبح هاملت سوداويا من سوداويى القرن الثامن عشر .

إن ميستر (أو بالأحرى جوته) يريد أن يدافع عن كل التفاصيل الخاصة بالتمثيلية : القبول ، النقد التعاطفى المصمم «للتفاد فى الإحساس ومقاصد المؤلف»^(٢٥) ، وهى كلها هدف جوته ، كما هى هدف هررد . وعلينا أن نفهم السبب الذى دفع أوفيليا إلى أن تتغنى بأغنيات داعرة : «عندما تولّى نفسها الآمرة ، عندما تحوّم أسرار قلبها على لسانها ، فإن ذلك اللسان يفضحها . وفى براءة الجنون تعزّى نفسها غير عابئة بالملك أو الملكة ، مع صدى أغنياتها المهلهلة المحبوبة للغاية» .^(٢٦) واقتراح المخرج بجمع روزنكرانز وجيلد سترن فى شخصية واحدة أمر مرفوض :

إنّ ما عليه هذان الشخصان وما يفعلانه يستحيل أن يمثلهما شخص واحد . وفى مثل هذه الأمور الصغيرة نكتشف عظمة شكسبير . هذه التناولات الناعمة ، هذه البسمة المتكلفة ، هذا الانحناء ، هذا التصاعد ، هذا التملّى ، هذه المداهنة ، هذه الرشاقة الخفاقة ، هذا اللعب بالذيل ، هذه الكلية ، هذا الفراغ ، هذا الاحتياال المشروع ، هذا الحمق ، وهذه الحماقة - كيف يمكن أن يعرضها رجل واحد بمفرده ؟ يجب أن يكون هناك - على الأقل - عشرة من هؤلاء الناس ، إذا قدروا : فلا يمكن أن تكون لهم أى قيمة ،

(٢٥) الأعمال ، المجلد ١٧ ، ص ٢٥١ .

(٢٦) المجلد السادس ، الفصل ١١ ، ص ٣٩٠ - ٣٩١ .

إلا في المجتمع ؛ إنهم هم المجتمع نفسه ، وشكبير لا يظهر أى تواضع بسيط ، وهناك حكمة فى ألا يعرض إلا اثنين منهم فقط^(٢٧) . ويدافع ميستر أيضا عن تأليف «هاملت» ، «إننى أبعد ما أكون عن نقد خطة (هاملت) : بل بالعكس أنا أؤمن بأنه لا يوجد اختراع أعظم منها ، كما أنها ليست مخترعة ، إنها على هذا النحو - إن البطل بدون خطة ، لكن التمثيلية حافلة بالخطة»^(٢٨) .

وعندما يقترح مخرج الفرقة تقطيع التمثيلية ، وفصل القمح عن القش ؛ أى الثمين عن الغث ، فإن فلهم لا ينصت إلى هذا : «إنها ليست قمحا وقشا بالمرّة ، بل هى ساق لها أغصان وفروع وأوراق وبراعم وزهرات وثمار . أليس كل واحد منها موجودا مع الآخر وبواسطته ؟»^(٢٩) ولكن على حين أن ميستر يحب أن يعرض تمثيلية «هاملت» متصلة ، غير مقطّعة بالفواصل ؛ فإنه «يدرك الاستحالة العملية ، ويقترح تعديلات . وهو لا يستطيع أن يفعل شيئا بالنسبة للنهائية السعيدة التى جرى تمثيلها حاليا فى ألمانيا : «كيف أبقي على هاملت حيا ؛ إذا كانت التمثيلية برمتها تدفعه إلى الموت ؟»^(٣٠) لكن ميستر يميّز بين العلاقات الخارجية والعلاقات الداخلية الحاسمة للأشخاص والحوادث ، وهو يجرّئ دور فور تينبراس ، وإرسال هاملت إلى إنجلترا ، وأسرّه على أيدي القراصنة ، وموت اثنين من رجال الحاشية بسبب الرسالة . . . وهكذا

(٢٧) الأعمال ، المجلد ١٨ ، ص ٢٤ والنص فى الإنجليزية هنا من ترجمة كارليل مع بعض التقييدات .

(٢٨) المجلد السادس ، الفصل العاشر ، ص ٣٨٩ .

(٢٩) الأعمال ، المجلد ١٨ ، ص ١٧ - ١٨ .

(٣٠) المصدر السابق ، ص ١٩ - ٢٠ .

دواليك .^(٣١) وجوته (أو ميستر) من حيث هو مدير مسرح ؛ يخلص المسرحية من كل شئونها ، وكل المتبقيات المتخلفة من القصة القديمة ، ويكاد يقلصها إلى دراسة سيكولوجية للشخصية ، تراجيديا عائلية . وطريقة خطة الإعدام عام ١٨١١^(٣٢) ، والتي يُقتل فيها الملك كلوديوس بدلا من بولونيوس وراء الستار ، والفصلان الأخيران يتم إسقاطهما تماما ؛ إذ لم تدم كثيرا كما كان قد يبدو .

وكل النقد الأدبي عند جوته - قبل الرحلة إلى إيطاليا - يتناسق بمعايير النزعة الطبيعية والتلقائية والمفهوم الكلي للشعر الطبيعي ، الذي سن قواعده هرذر . فإذا كان هذا هو كل ما لدى جوته ؛ فلإن كثيرا من كتاباته عن الأدب لا يمكن بفضلها أن ندعى أن له مكانة هامة في تاريخ النقد . وحتى المناقشة ذات التأثير الشديد لمسرحية «هاملت» تتجاوز الكتابة الشخصية لهنرى ماكنزى^(٣٣) ورفاقه في إنجلترا واسكتلندا .

ولم يصبح جوته ذا أهمية من حيث هو ناقد إلا في أواخر حياته ، بعد أن عاد إلى الكلاسيكية ، وإن كان قد عاد إليها بتمثل النظرية الأدبية مع فلسفة للطبيعة هي أيضا نظرية للرمزية . لقد عاد من إيطاليا ، ولم يتغير ذوقه فحسب ، ولكنه عاد وفي جعبته أيضا نظرية جديدة تطورت في ظل تأثير دراسة الفن الكلاسيكي وقراءة فنكلمان . ولكن لم يقتصر جوته على إعادة تقرير الكلاسيكية بالرغم

(٣١) المصدر السابق ، ص ١٩ - ٢٠ .

(٣٢) ف . و . ريمر ، «مذكرات» ١٢ ديسمبر ١٨١١ ، المجلد الثالث (١٩٢٣) ، ص ٤٣ .

(٣٣) هنرى ماكنزى (١٧٤٥ - ١٨٢١) روائى اسكتلندى له «رجل الشعور» (١٧٧١) و «رجل العالم» (١٧٧٢) .
(الترجم) .

من أنه منذ بضع سنوات على الأقل ، وخاصة في الفنون الجميلة ، إنه كلاسيكي جديد ، صارم ، يوصى بفن نعلّم نحن اليوم نزعة أكاديمية مهجورة . بل إنه - بالأحرى - يستخدم تجربة حقبة جماعة «العاصفة والاجتياح» ، والعقيدة التي اعتنقها من هرذر لتطوير نظرية تتمثل الأهداف الرئيسية للكلاسيكية مع مركّب أصيل . إن جوته لم يتخلّ إطلاقاً - عن التمسك بإبداعية الشاعر ، وتجربة حرية الفنان ، وذاتية الفن . وعندما يجرى الثناء عليه كأستاذ ؛ فإنه يرفض الاسم ، ويفضل عليه أن يُسمّى «المحرر» . وهو لم يذكر إلا أنه جعل الألمان يعوون أن «الفنان يجب دائماً أن يتصرف من الداخل ، وأنه إذا ما عمل ما يريد فليإنه - بهذا فقط - يبرز فرديته»^(٣٤) . ولجوته عدة أقوال : إن كل أعماله هي «شذرات من اعتراف كبير»^(٣٥) ، وكل قصائده «قصائد مناسبة»^(٣٦) ، وهذه الأقوال جرى اقتباسها مرارا وتكرارا لتوثيق رأيه الذي يذهب إلى أن الشعر تعبير ذاتي ، وهو يتحدث كثيرا عن التحرر الشخصي الذي يمارسه في فنّه . وقد أنقلته رواية «آلام فرتر» من الانتحار ، فهو بكتابتها لها تغلب على ظروفه المرضية^(٣٧) . وكثيرا ما يصف جوته العملية الإبداعية بأنها عملية لاشعورية خالصة : إنه يكتب أعماله ، كما لو كان يسير وهو نائم «بشكل غريزي ، وعلى نحو حالم»^(٣٨) . ومرارا

(٣٤) «عن كلمات الفتى الشاعر» فيمار، الجزء الثاني ، ص ٤٢ ، ص ١٠٦ .

(٣٥) الشعر والحقيقة ، الكتاب السابع ، الأعمال ، المجلد ٢٢ ، ص ٨٣ .

(٣٦) اكرمان ، «أحاديث» المجلد الأول ، ١٨ سبتمبر ١٨٢٢ ؛ إشراف هوبن ، ص ٢٨ .

(٣٧) اكرمان ، المجلد الثالث ، ٢ يناير ١٨٢٤ ، هوبن ص ٤٢٠ - ٤٢١ .

(٣٨) عن فرتر في «الشعر والحقيقة» الكتاب ١٣ ، الأعمال ، المجلد ٢٤ ص ١٦٩ أو أكرن ، المجلد الثالث ، ١٤

مارس ١٤٢٠ ، هوبن ص ٥٧٧ .

وتكرارا يؤكد أن «القوة الإبداعية الحقّة هي فى اللاشعور»^(٣٩) ، وأن «الفنان يولد» ، وأن الشعر «إلهام ... عبقرية»^(٤٠) .

ولكن يجب تفسير هذه الأقوال فى ضوء النظرة العامة الجديدة لجوته . وحتى حديثه الشهير عن « الشعر بالمناسبة » يعنى - إذا ما قرأناه فى سياقه شيئا مختلفا تماما عن الشعر بالصدفة . وجوته دائما ما يستهجن مجرد الذاتية ، التى يسميها «المرض العام للعصر»^(٤١) . وهو يؤكد دائما أن جذور الشعر (وخاصة شعره) قائمة فى الواقع الخارجى . وهو يريد أن يعطى «لما هو واقعى محتوى شعريا»^(٤٢) . يكيّف مع اللذة قول هينروث : إن تفكيره «موضوعى»^(٤٣) . ويمكننا أن نستنتج أن نظريته فى الفن قد أصبحت منبسطة تماما ، وقد تمحلت إلى محاكاة للطبيعة ، كما هو الشأن مع كل النزعة الكلاسيكية ، ولكن ليست لدى جوته أى صعوبة فى أن يوفّق بين هذه التناقضات الظاهرية : فتصوره الكلى قائم على قناعة بالهوية العميقة بين الذات والموضوع ، بين العقل والطبيعة . والفنان بنفاذه فى قلب الطبيعة يعبر عن أعماق وجوده ، وهو فى استسلامه لأعماق غرائز عقله يلتقط ماهية الأشياء . وعندما رأى جوته الأعمال العظيمة للتراث القديم فى إيطاليا شعر بأنّه اكتشف هذه الهوية بين الإنسان

(٣٩) قارن مسودة رسالة إلى ملشيورماير ، ٢٢ يناير ١٨٣٢ ، فيمار ، المجلد الرابع ، ص ٤٩ ، ص ٤١٨ .

(٤٠) فيمار ، المجلد الأول ، ص ٤٧ ، ص ٣٢٢ .

(٤١) أكرمان ، المجلد الأول ، ٢٨ يناير ١٨٢٠ ، هوبن ، ص ١٢٥ .

(٤٢) الشعر والحقيقة ، الكتاب ١٨ : الأعمال ، المجلد ٢٥ ، ص ٦٧ .

(٤٣) الأعمال ، المجلد ٢٩ ، ص ٤٨ وجوهان كريستيان أوجت هينروث كان طبيبا . كتب «كتاب علم الإنسان» . (المترجم) .

والطبيعة ، بين أعمال التخيل وقوانين الكون . وتمثيل الآلهة اليونانية تكشف قوى الكون : فهي فى وقت واحد - شعر وطبيعة وفن . «هذه الأعمال الفنية النبيلة الخاصة بالقدماء هى - فى الوقت نفسه - أنبل أعمال الطبيعة ، أنتجها أناس وفق القوانين الحقة ووفق الطبيعة . وكل شئ تعسفى ، وكل شئ هو مجرد شطح خيالى ينهار ؛ هنا الضرورة ، هنا الرب»^(٤٤) . وقوانين الفن متوازنة تماما مع قوانين الطبيعة : إنها قائمة بصدق فى طبيعة العبقرية الإبداعية بقدر ما تحتفظ الطبيعة الكلية العظيمة بالقوانين العضوية فى النشاط الأبدى»^(٤٥) .

وأول بحث من أبحاث جوته بعد عودته من إيطاليا عنوانه «التقليد البسيط للأسلوب المزيف» (١٧٨٨) ، وهو يشكل آراءه بأوضح ما يكون . ويعد الأسلوب أقصى إنجاز للفن . والمحاكاة البسيطة هى المرحلة الأولى التى يمارسها أناس أصحاب عبقرية هادئة ، لكن لهم طبيعة محدودة . و «الأسلوب» يتكون عندما يعبر الفنان عن نفسه ، ويلتفت التفاتة فنية إلى العرض . والأسلوب أعلى من كلا المحاكاة الموضوعية الخالصة والحالة الذاتية الخالصة . وعندما «يحرر الفن مزيدا من معرفة خصائص الأشياء وحالتها فى الوجود ، ويفحص طبقات الأشكال ، ويعرف كيف يربط ، ويحاكى تلك الأمور المتميزة ذات الطابع الخاص ، حيثئذ يصل الأسلوب إلى أقصى نقطة يمكن الوصول إليها ... إن الأسلوب يستقر على أعمق أسس للمعرفة ، على ماهية الأشياء ، إلى الذى نكون قادرين عليه لإدراكه فى أشكال مرئية ومستوعبة»^(٤٦) .

(٤٤) الرحلة الإيطالية ٦ سبتمبر ١٧٨٧ : الأعمال ، المجلد ٢٧ ، ص ١٠٨ .

(٤٥) «محاولات ليدرو» : الأعمال ، المجلد ٢٣ ، ص ٢١٢ .

(٤٦) الأعمال ، المجلد ٢٣ ، ص ٥٦ .

بينما يبدو مثل هذا المصطلح «ماهية الأشياء» على أنه أشبه بكلاسيكية ممتازة ، فإنه يتسم بالتلوين الجوهري عندما يوازي بشدة بين إبداع الطبيعة والعملية الإبداعية للفنان . فالفنان المثالي يجب أن «ينجح في النفاذ إلى عمق الأشياء ، وكذلك إلى عمق عقله ؛ لكي ينتج شيئا ينافس الطبيعة ، وهو نتاج روحى - عضوى - أن يعطى عمله الفنى محتوى وشكلا بطريقة تجعله يبدو طبيعيا وفوق الطبيعى معا» ^(٤٧) . الفنان عليه أن يتعلم من الطبيعة ليتقدم ، وهى تتقدم فى صياغة أعمالها . هكذا يدع الفنان «طبيعة ثانية» ^(٤٨) ، يدع كونا آخر محكوما بنفس قوانين الطبيعة . قد نتساءل : كيف يستطيع الشاعر أن يبدع وفق قوانين الطبيعة ؟ إن الإنسان يتبين كيف أن جوته قد وجد مثل هذه الطبيعة فى التماثيل اليونانية التى تمثل الأجسام البشرية الجميلة . ولكن ، هل من الممكن أن ننقل طريقة المثاليين إلى الأدب ؟ هل يعنى هذا أكثر من افتراض المثال الأفلاطونى القديم ؟

بالإضافة إلى ذلك يحاول جوته أن يحدد معياره فى الحكم والمصطلحات الوصفية ، التى بها يختلف العمل الفنى الأصيل عن مجرد ممارسة تقنية أو تدفق حساسية . لقد أخذ بالمماثلة العضوية ، مفهوم الكلية ، كلية كل عمل فنى . وهو فى تلخيصه لبحث صديقه كارل فيليب موريتس ^(٤٩) «عن شكل نسخ الطبيعة» (١٧٨٨) يصادق على رأى القائل : إن العمل الفنى «هو طبعة مصغرة

(٤٧) الأعمال ، المجلد ٣٢ ، ص ١٠٨ .

(٤٨) المصدر السابق ، ص ١١٠ .

(٤٩) كارل فيليب موريتس (١٧٥٧ - ١٧٩٣) . كاتب ألماني ، وأستاذ علم الآثار بأكاديمية الفن ببرلين (١٧٨٩) له

كتابات جمالية وإسهامات فى علم النفس . (المترجم) .

لأقصى جمالٍ للطبيعة»^(٥٠) ، وهكذا فإنّ العمل الفني يكون أكثر جمالا كلما ازداد في عكسه لهذا الكل العظيم . لقد تحدث موريتس عن «مركز» ، عن «بؤرة» للعمل الفني ، وهما مصطلحان واضح أنهما مستمدان من المنظور الطبيعي ، ويوحيان بنقطة محورية من التنظيم . إنّ العمل الفني يكون كاملا ومكتملا في ذاته : «يبرز الجميل في الفنون الجميلة - دون أن يعبأ بما هو حسن أو ما هو سيئ - من أجل ذاته الخالصة ، ومن أجل جماله» . إنّ أيّ اعتبار بتأثير العمل الفني إنما يضع التركيز على الخارج ، ويدمر تأمله الخالص . ويمكننا القول عن الجمال : «لا يوجد أجلّ مما هو موجود»^(٥١) . يجب أن يكون للعمل الفني «شكل داخلي» أسمى ، وهو في عقل جوته يبرر «أشكال قصور اللغة والتقنية الخارجية»^(٥٢) .

ومن الناحية السلبية يصور جوته المماثلة القائمة على العضونة من خلال ما يرفضه مرارا من مماثلات مستمدة من اللصق والتأليف والتجميع . إنه ، في حديثه عن «دون جوان» لموزار ، يصبح ساخطا تماما على كلمة «التأليف» «الرديئة» التي توحى له بالطبخ ، «كما لو كان التأليف قطعة من الكعك مصنوعة من البيض والدقيق والسكر . إنّهُ إبداع عقلي في كل تفصيلة ، والكل له روح

(٥٠) أعيد طبع فقرة موريتس كاملة عند س. أورياخ في «مصرح الأدب الألماني في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر» (شتوتجارت ، ١٨٨٨) المجلد ٣١ ، وتلخيص جوته في «الرحلة الإيطالية» (١٨١٧) في مارس ١٧٨٨ ، انظر الأعمال ، المجلد ٢٧ ص ٢٥٣ - ٢٦٢ ، ومن قبل كان هناك عرض في «دريوتس مركور» يوليو ١٧٨٩ ، وأعيد نشره في الأعمال ، المجلد ٢٣ ص ٦٠ وما بعدها .

(٥١) بإشراف أورياخ ، ص ٢٩ .

(٥٢) عرض بحث «قرن المعجزات الفني» في : الأعمال ، المجلد ٣٦ ، ص ٢٦١ .

واحدة ، وفعل واحد ، يتشرب بنفس الحياة الواحدة» .^(٥٣) وهو - من جهة أخرى - عندما يريد أن يستهجن فإنه يتحدث عن الأعمال الأدبية بماثلاث بيولوجية مشابهة . وهو يؤكد أن صورة كليست لـ «امفتريو» تفصل بالأحرى بين القديم والجديد بدلا من صهرهما معا . فإذا جمع الإنسان الأطراف المتقابلة للكائن الحي بالقوة فإنه لن ينتج أى نوع جديد من التنظيم . وهذا بالأقصى هو مجرد رمز غريب أشبه بالثعبان الذى يعض ذيله» .^(٥٤) والعمل الفنى السيء غالبا ما تجرى مقارنته بجسم مريض أو نبات مصاب . وجوته - وهو يعلق على التراجيديا «المريضة» التى يكتبها شاعر صغير - يتحدث عن «فيض الحيوية الذى يُضفى على بعض الأجزاء التى لا تقتضيه ، وتنضب عن الأجزاء التى تكون فى أمس الحاجة إليه . إن الموضوع حسن ، لكن المناظر المتوقعة ليست هناك ؛ على حين أن المناظر الأخرى التى لا أتوقعها تتطور باهتمام وحب» .^(٥٥) وبالمثل يعبر جوته عن استهجانه لهنريخ فون كليست ، نظراً لأنه «يثير دائما الرعب والاشمئزاز ، أشبه بجسم مقصود به أن يكون جميلا بالطبيعة ، ولكن يُتلى بمرض عضال» .^(٥٦) وحتى وهو يتحدث عن كاتب - لا عن عمل فنى - يقول عن موليير : إنه كان «رجلا نقيًا ، ولا شيء ملئ ومشوه فيه» .^(٥٧)

(٥٣) اكرمان ، المجلد الثالث ، ٢٠ يونيو ١٨٢١ : هوين ، ص ٦٠٤ .

(٥٤) إلى أتم موار ، ٢٨ أغسطس ١٨٠٧ فى : «جوته والرومانسية» بإشراف شويكوف (مجلدان ، فيمار ، ١٨٩٨ - ١٨٩٩) المجلد الثانى ، ص ٦٨ - ٦٩ .

(٥٥) اكرمان ، المجلد الأول ، ٥ أبريل ١٨٢٩ : هوين ، ص ٢٦٩ .

(٥٦) الأعمال ، المجلد ٢٨ ، ص ٢١ .

(٥٧) اكرمان ، ٢٩ يناير ١٨٢٦ ، هوين ، ص ١٢٧ .

هذا المعيار من الكلية - المعاناة والصحة - مهما يكن الأمر لا يُستَخدم ليعنى - ببساطة - النظام المتعضون وخاصة العينية أو التفرد . فهناك تصريحات بين الحين والحين قد تفضلنا . وهكذا نجد جوته يقول عن الرومانسيين الصغار : فرنر^(٥٨) ، وأولنشلاجر^(٥٩) ، وأرنيم^(٦٠) ، وبرنتانو^(٦١) ، إنهم يتتهون جميعا إلى الإنتاج الذى لا شكل له ولا طابع . ولن يفهم مخلوق أن العملية الوحيدة والأعلى للطبيعة والفن إنما تتشكل وتتحدد - بشكل خاص - فى الشكل ، حتى إن كل شيء يصبح ويكون ويظل شيئا جزئيا وذا معنى .^(٦٢) وبالفعل ، يرى جوته العمل الفنى دائما على أنه عضو فى نوع ، ووراء هذا ؛ إنه يشير إلى كلية الطبيعة والفن . وأحيانا يصوغ هذا بالمصطلحات التقليدية للعمومية المطلوبة فى العمل الفنى : «يجب أن يستحوذ الشاعر على الجزئى ، وسوف يفعل هذا إذا كان شيئا كليا ، ويجعله عاما» .^(٦٣) وجوته فى تذوقه للفنون التشكيلية يميل إلى النزعة التجريدية الأكاديمية فى العصر . إنه يعدّ هذا مبررا للثناء الخاص ،

(٥٨) فريدريك لوفيجيخ فرنر (١٧٦٨ - ١٨٢٣) : شاعر وكاتب درامى رومانسى ألماني ، أصبح قسيسا عام ١٨١٤ (المترجم) .

(٥٩) آدم جو تليب أولنشلاجر (١٧٧٩ - ١٨٢٠) : شاعر وكاتب درامى رومانسى دينماركي ، توج كملك للمغنيين الإسكتنانيين (المترجم) .

(٦٠) كارل يواقيم أرنيم (١٧٨١ - ١٨٣١) : شاعر وكاتب درامى وفولكلورى رومانسى ألماني ، تميز شعره بالسطح الخيالى (المترجم) .

(٦١) كليمنس برنتانو (١٧٧٨ - ١٨٤٢) : شاعر وكاتب درامى رومانسى ألماني (المترجم) .

(٦٢) إلى سولتز ، ٢٠ أكتوبر ١٨٠٨ ، فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ٢٠ ، ص ١٩٢ .

(٦٣) اكرمان ، المجلد الأول ، ١١ يونيو ١٨٢٥ ، هوبن ، ص ١٢٨ .

على أن تمثل اللاكوؤون الشهير ليس معروضا على هيئة كاهن أو طروادى ، بل - بكل بساطة - على أنه أب يدافع عن ولديه ضد هجمات حيوانين خطرين . (٦٤)

على أى حال يصبح جوته واعيا بمصطلح «الرمز» ، ويعيد طرح العلاقة بين الجزئى والعام بوضوح أشد . وواضح أنه أول من رسم التفرقة بين الرمز والمجاز بالطريقة الحديثة . كانت هناك إرهابات باستخدام الرمز قبله ، ولكن كان الرمز عند فنكلمان يعنى المجاز نفسه أو الإشارة المتعسفة . (٦٥) وقد اكتشف جوته المعنى الجديد للمصطلح فى عام ١٧٩٧ ، عندما وصف انطباعاته عند معاودته زيارة فرانكفورت مين . (٦٦) لقد أدهشته المشاعر الفريدة التى عايشها لم رأى بعض الأشياء المألوفة التى يسميها الآن «رمزية» . إنها «حالات بارزة ممثلة لحالات أخرى عديدة ، تشمل كلية معينة ، وتتطلب نظاما معنا ، وتحرك شيئا مماثلا أو غريبا فى عقلى ، وتطرح مطالب من الخارج والداخل معاً نشداننا لوحدة وكلية معيتين» . (٦٧) هناك بحث «عن الأشياء التى تشكل الفن» فى الصحيفة الجديدة «دى برويلين» (١٧٩٧) ، وهذا البحث يشرح النظرية الجديدة : عندما يتطابق الموضوع مع الذات ينشأ الرمز . إن الرمز يمثل جماع الإنسان

(٦٤) «عن اللاكوؤون» ، الأعمال ، المجلد ٣٢ ، ص ١٢٤ ، وخاصة ص ١٣٢ .

(٦٥) انظر موار «التاريخ الافتراضى للمفاهيم الرمزية للفن العوطى» .

(٦٦) مدينة فى وسط ألمانيا على نهر مين ، تشتهر بمعارضها التجارية ، خاصة معرض الكتاب السنوى حاليا

(المترجم) .

(٦٧) إلى شيلر ، ١٦ أغسطس ١٧٩٧ ، فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ١٢ ، ص ٢٤٤

والشئ ، الفنان والطبيعة ، ويفترض التناغم العميق بين قوانين العقل وقوانين الطبيعة . ويعمل الرمز بشكل غير مباشر - وبدون تعليق ، على حين أن المجاز هو ابن الفهم . إن المجاز يحطم الشغف في العرض ، في الشئ المعروف على نحو حسيّ . والرمز يوحى بمثال للعقل غير مباشر ؛ وهو يخاطب الحواس عن طريق العرض العيني . (٦٨)

هذا المقال غامض نوعا ما ، ولكن يبدو أنه أثر في معاصريه ؛ وواضح أنه كان المصدر الرئيسى لتطور مفهوم الرمز عند شلنج والأخوين شلجل . وقد رجع إليه جوته - فيما بعد - خاصة عندما حرّر مراسلاته للنشر مع شيلر (١٨٢٤) ، وكان قد وضع التقابل بينه وبين شيلر في حساباته عندما علق : «هناك اختلاف كبير ما إذا كان الشاعر يبحث عن الجزئى من أجل العام ، أم أنه يرى العام فى الجزئى . ومن الإجراء الأول يظهر المجاز ، حيث لا يفيد الجزئى إلا كمثال على العام ؛ والإجراء الثانى - على أى حال - هو حقا طبيعة الشعر : إنه يعبر عن شئ جزئى دون أن يفكر فى العام أو يشير إليه» . (٦٩) وشيلر هو مبدع مجاز ، وليس شاعرا حقا . ولقد أكد جوته الرمزية : «الرمزية الحقة تكون حيث يمثل ما هو جزئى بما هو أكثر عمومية ، لا على شكل حلم أو ظل ، بل على شكل كشف آتى حى لما هو ملغز» (٧٠) أو يقول جوته على نحو أكثر

(٦٨) الأعمال ، المجلد ٣٢ ، ص ٩١ وما بعدها .

(٦٩) مجلة «ماكسيمين» ، العدد ٢٧٩ .

(٧٠) المصدر السابق ، العدد ٣١٤ .

وضوحا وتحديدا : «المجاز يبدل الظاهرة فيجعلها مفهوما ، ويحول المفهوم إلى صورة ، ولكن على نحو يظل به المفهوم محدودا ، ويظل قابعا ومُسْتَحَوِّداً عليه تماما فى الصورة ، ويجرى التعبير عنه بها» على حين أن الرمزية «تغير الظاهرة إلى الفكرة ، والفكرة إلى الصورة ، على نحو تظل معه الفكرة دائما فعالة بشكل لامتناهٍ وغير ممكن الوصول إليها فى الصورة ، وسوف تظل مما لا يمكن التعبير عنها ؛ حتى لو جرى التعبير عنها فى كل اللغات» .^(٧١) والأسطورة «الموتيفات ، وهى الموضوعات الدالة المتكررة العظيمة والخرافات وأشكال التراث التاريخية القديمة» ، إنها فى قلب شعر جوته الخاص . وهو يصف كيف أن هذه الصور ظلت تحوم حوله طوال خمسين عاما ، وكيف كانت تنمو وتتحول - بفضل تخيله - إلى «شكل أنقى» و «عرض أكثر حسما» .^(٧٢) ويصعب أن نبالغ فى تقدير الأسطورة الكلاسيكية فى كل صورها فيما يتعلق بممارسته الشعرية الخاصة : ولا نحتاج إلا إلى موسوعة الأساطير الكلاسيكية فى الجزء الثانى من مسرحية «فاوست» . لقد حلم جوته مع الرومانسين بقصيدة يمكن أن تلخص الفلسفة الجديدة للطبيعة على غرار ما فعل كتاب لوكريشيوس «فى الطبيعة» بالنسبة للعالم القديم . ودائرته الخاصة بالقصائد الفلسفية «الرب والسلام العالمى» ، والعروض المنظومة لتحولات النباتات والحيوانات هى محاولات من هذا النوع . ولكن ، حتى يمكننا أن نطور هذه النقطة تطورا كاملا فإننا نحتاج إلى بحث العمل الشعرى الكلى لجوته . ويصعب بالنسبة لأغراضنا أن ندرك أنه ظل نائيا

(٧١) المصدر السابق ، العبدان ١١١٢ ، ١١١٣ .

(٧٢) «الشجاعة الهامة» فى الأعمال ، المجلد ٣٩ ، ص ٤٩ - ٥٠ .

عن الأساطير الرومانسية وعن كروتسر^(٧٣) ، الذى أراد أن «يؤحد كل شىء ،
ويبدل كل شىء» ، ولقد ظل غير مُقنع فى نظر شلنجر وهيجل .^(٧٤)

ويميل جوته إلى توحيد النمطى مع الرمزى ، ومن ثمّ يظلّ متمسكا بالأمور
الجوهرية فى الكلاسيكية ، ونادرا ما نستطيع أن نجد تعبيرات تشير إلى الاتجاه
الرومانسى . وبعض التخطيطات من جانب تشيين^(٧٥) تحظى بالثناء ، لأن
«أكثر الرموز جمالا هى تلك التى تسمح بتفسير متعدد»^(٧٦) . وهو يقرّر -
مجاملا - أن هناك شيئا «غير قابل للقياس بالمرة» فى مسرحية «فاوست» .^(٧٧)
غير أن إعمال عقله يفضى به دائما إلى التوازن ، وإلى مركّب أصيل فيه يظل
الاحتفاظ بالأنطروحة ونقيضها . والفن هو مركّب من الكلّى والجزئى ، مركّب
من الواقعى والعقلى ، مركّب من العقل والطبيعة .

بينما الانشغالات المسبقة العامة بعلم الجمال عند جوته واضحة بما فيه
الكفاية ، فإنه يصعب أن نكون صورة لنظريته (الأدبية) الخاصة به بصفة محدّدة .

(٧٣) جورج فريدريك كروتسر (١٧٧١ - ١٨٥٨) : عالم لغوى كلاسيكى ألماني . أستاذ بجامعة ماربورج (١٨٠٢)
وهيلبرج (١٨٠٤ - ١٨٤٥) . (المترجم) .

(٧٤) إلى ج. ج. هرمان ٩٠ سبتمبر ١٩٨٠ ، فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ٣٢ ، ص ١٤٢ ، والعلاقة المعقدة مع
شلنجر وهيجل تحتاج إلى مزيد من البحث . لاحظوا نقد جوته للتفسير الهيجلى الرفيع لمسرحية أنتيجون من تأليف ه. ف.
و. هزتيش فى أكرمان ، العدد الثالث ٢٨ مارس ١٨٢٧ ، هوين ، ص ٤٧٦ وما بعدها .

(٧٥) جوهان تشيين (١٧٧٢ - ١٧٨٩) فنان مصور ألماني ، وهو فنان البلاط فى عهد فلهم الثامن . وقد اشتهر
بلوحاته الأسطورية وصور الأمراء والأميرات الألمان (المترجم) .

(٧٦) عام ١٨٢٢ ، فى الأعمال ، المجلد ٢٥ ، ص ٢٠٥ .

(٧٧) أكرمان ، المجلد الثانى ، ٢ يناير ١٨٣٠ ، هوين ، ص ٣٠٥ .

والكثير مما اقتبسناه كُتب بمصطلحات عامة ، وغالبا بالنسبة إلى الفنون التشكيلية ضمينا ، أو جرى التعبير عنها فى العقل . ولا يبدو واضحا دائما أن جوته يفكر فى الفنون باعتبارها وحدة ، فأحيانا - على الأقل - قد حاول أن يفصل الشعر عن الفنون التشكيلية . وهو يقول لنا : إن هناك «هوة هائلة» بينهما ؛ حتى إنه يصعب - إن لم يكن من المستحيل - أن ننقل من الفنون التشكيلية إلى الشعر والبلاغة .^(٧٨) بل إنه ينكر أن الشعر فن أو علم : «إنه متصور فى النفس ، ويجب أن يُسمى العبقريّة» .^(٧٩) وبينما كان جوته يعمل بجهد ليعرف تقنيات فن التصوير اعتقد فى نفسه أنه جاهل نسبيا بتلك التقنيات الخاصة بالشعر .^(٨٠) وغالبا ما يستشير الأصدقاء فى مسائل الأوزان ، وهو يخضع خضوعا خانعا للتصويّيات الفنية . وأنا لا أعرف أى محاولات من جانبه لتحديد طبيعة الأدب أو الشعر على الرغم من أنه يصف دوافعه أو تأثيراته : ولا تصبح أفكاره أدبية عينا ؛ إلا عندما يتأمل فى نظرية الأجناس .

وجوته بتصوره للنمو العضوى يطبق غريزة عالم البيولوجيا على الأنواع المختلفة للشعر . وهو فى بحث له عن «الأشكال الطبيعية للشعر» يقرر أنه لا يوجد سوى ثلاثة أشكال طبيعية أصيلة للشعر : «القصّ الواضح» ، «المثار بحماس» ، و «الآراء على نحو شخصي» - أى الملحمة ، والغنائية ، والدراما . ويمكن للثلاثة أن تحدث معا ؛ حتى فى أصغر قصيدة : وعلى سبيل المثال فى أفضل الأغاني الشعرية . نحن نراها مجتمعة معا أيضا فى أقدم تراجميديا

(٧٨) «متكلمان وهذا القرن» ، الأعمال ، المجلد ٣٤ ، ص ٢١ .

(٧٩) مجلة ماكسيم ، العدد ٧٥٩ .

(٨٠) إلى زولتسر ٤ سبتمبر ١٨٣١ ؛ قيما ، المجلد الرابع ، الفصل ٤٩ ، ص ١٠١ .

يونانية ؛ ولم يحدث إلاّ بعد انقضاء حقبة معينة من الزمن أن بدأت هذه الأنواع تنفصل . وطالما أن الجوقة هي الطابع الرئيسى للتراجيديا اليونانية ، فإن الشعر الغنائى هو الذى يسود . والقصيدة الهوميروسية هي ملحمة بالكامل . والنشيد يسود ، ولا يسمح لأحد بأن ينسب بينت شفة ؛ إذا لم يكن مخولا له الحديث . لقد أدرك جوته صعوبة مثل هذا التصنيف ، وهو يتأمل فى ترتيب الأنواع الثلاثة . ولقد اقترح أن على الإنسان أن يرتبها فى دائرة ، ثم ينظر فيبحث عن أمثلة من الأعمال التى تسود فيها العناصر المختلفة (الغنائية ، الملحمية ، الدرامية) . ثم يستطيع الإنسان أن يجمع أمثلة تميل إلى هذا الجانب أو ذاك ، إلى أن تظهر فى النهاية وحدة الأنواع الثلاثة كلها ، وفى هذه الحالة تكتمل الدائرة وتغلق . ومثل هذه الخطة تشتمل أيضا على الأصول الداخلية الضرورية فى ترتيب شامل .^(٨١) وعلى أى حال ، يصعب أن نتبين كيف يمكن لأى شىء تاريخى أن يظهر من مثل هذا الرسم الدائرى . فالمبدأ المتضمن واضح أنه من تحولات جوته الخاصة عن النباتات : وهو الرأى الذى يذهب إلى أنه يوجد «نبات أصلى» ، وكل النباتات الأخرى هي بالنسبة له مجرد تنويعات . كما يوجد أيضا «شعر أصلى» ، منه نمت الأجناس الثلاثة عن طريق الانفصال .

والنقد الذى يهتم بالأجناس الأدبية هو أيضا الشغل الشاغل الدائم لجوته فى مراسلاته مع شيلر . ومعظمه يدور حول محاولات تحديد الفروق بين الملحمة والدراما . وقد اتفق جوته وشيلر فى النهاية على وثيقة مشتركة : «عن المرحلة والشعر الدرامى» ، وفيها حاولا أن يحددا الفروق بين النوعين بأصلهما ،

(٨١) فى «مذكرات ودراسات عن الديوان» ، الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٢٢٢ .

إما في العرض الإنشادي أو في العرض المحاكى . والمنهج منهج توليدي ، لكنه يستهدف التعريفات التجريدية التي تصلح في كل زمان : «إن الشاعر الملحمي يقصّ حادثة على أنها ماضية تماما ، على حين أن الشاعر الدرامي يقدمها على أنها حاضرة تماما» . الملحمة تعرض بفاعلية إيجابية ، والتراجيديا تعرض المعاناة ، والشخوص الملحمية تسلك خارجيا ، أى في المعارك أو الرحلات ؛ وتعرض التراجيديا الإنسان كذات داخلية ، ولهذا يتطلب الحدث مساحة صغيرة . وفي الملحمة :

«المُنشد باعتباره كائنا ساميا لا يجب أن يُظهر نفسه في القصيدة ، يجب أن يقرأ أفضل ما يقوله من وراء ستار ، حتى يمكننا أن نفصل كل شيء شخصي عن عمله ، وحتى يمكننا أن نعتقد بأننا لا نسمع سوى صوت ربّات الشعر بصفة عامة . أما المحاكى ، الممثل ، فهو يعرض العكس . إنه يعرض نفسه كذات فردية متميزة ؛ إنها رغبته في أن يجعلنا نشغف به ويوسطه المباشر تماما ، حتى يمكننا أن نستشعر معه عذابات نفسه وجسمه ، وحتى يمكننا أن نشارك في متاعبه ، وننسى أنفسنا/فيه . ولا يجب أن يرتفع الجمهور إلى إطار تأملّي للعقل ؛ بل يجب أن يتابعوا العرض بشغف ؛ ويجب أن يكون تخيلهم (استُخدم التخيل هنا على أنه حلم يقظة مؤلّف على شكل صورة) قد تم إخماده بالكامل ، ولا يجب طرح مطالب على الجمهور ، وحتى ما يجرى قصّه يجب أن يُعرض بحيوية أمام أعينهم ، كما هو في إطار الحدث» .^(٨٢)

وهكذا يندّد جوته بالخلط بين الأجناس الأدبية - «الميل الطفقولية الهمجية الخالية من الذوق ، والتي يجب أن يقاومها الفنان بكل قواه» . وعليه أن يفصل العمل الفني عن العمل الفني الآخر «من خلال دائرة سحرية غير قابلة للنفاذ

(٨٢) «عن الملحمة والشعر الدرامي» المجلد ٣٦ ، ص ١٤٩ - ١٥٢ .

تحفظ كلا منهما في صفته وخصائصه المتفردة كما فعل القدماء ، فهذا هو الذوق جعلهم على هذا النحو من الفنانين . وحاول جوته أيضا أن يقرر تاريخ خليط الأجناس الأدبية الحديث برغبة عصره في النزعة الطيعية . وكل الفنون التشكيلية تريد أن تتناول تأثيرات الرسم بالزيت ؛ لأن الرسم يبدى أقصى وهم . ويصدق الأمر نفسه على الشعر ؛ فكل الأجناس الأدبية تحاوا أن تتناول الدراما ، أى عرض الحاضر الكامل . وقد رأى جوته الاتجاه نفسه في الموضة المعاصرة في المراسلات القصصية التى هى درامية تماما ؛ حيث يستطيع الإنسان أن يث فيها المحاورات الشكلية كما فعل ريتشارد سون . (١٣) وبينما يأسى جوته لتحلل الأجناس الأدبية فإنه يقرّ بحتمية العملية . بل إنه قد أدرج - فيما بعد - جدلا تاريخيا جديدا : «إذا لم يكن الاتجاه الرومانسي للقرون غير المتحضرة قد أوجد الوحش فى علاقة مع الفن الخيالى البشع ومن ثم كيف يتأتى أن يتوقّر لنا «هاملت» و «لير» و «الولاء للصليب» و «المبدى الدائم» . (١٤)

إن التضمينات فى هذه التصريحات هى دائما إقرار بوجود أجناس أدبية رئيسية مرتبطة بشعور تحولها وتبدلها المستمرين ، والمزج بينها فى التاريخ الفعلى . ويبدو النقاش مع شيلر ضمينا أن جوته يضع الملحمة فى مرتبة أعلى لأنها أكثر ابتعادا عن الفن الطيعى ، وأكثر اقترابا من «الأسلوب» بالمعنى الذى يوجع عند جوته . لقد حاول جوته نفسه - وهو مدير مسرح فيمار - أن يحيى الدراه الأسلوبية والأسلوب المتمسك بالأعراف فى التمثيل . بل إنه أعدّ تمثيلية لفولتير («محمد» و «تاتكريد») لخشب المسرح ، (كما فعل شيلر مع «فيدر» مر

(٨٣) إلى شيلر ، ٢٣ ديسمبر ١٧٩٧ : فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ١٢ ، ص ٢٨٣ - ٢٨٤ .

(٨٤) «ملاحظات عن ابن الأخ رامو» ، الأعمال ، المجلد ٢٣ ، ص ١٦٦ .

تأليف راسين). وعلى الرغم من أنه يستطيع أن يستبعد الوحدات باعتبارها «قانونا غيبيا» حتى في العصر القديم^(٨٥) ، إلا أنه يفهم أحيانا ضرورتها : «إنها لا تعنى شيئا آخر غير توزيع موضوع عظيم ، مع وجود احتمالية على عدد قليل من الشخصيات وعرضها»^(٨٦) . وهو يدرك كيف أن مراعاة القواعد بقوة إنما يتحدد بالمقتضيات الاجتماعية . إن الفرنسيين يتناولون الأجناس الأدبية على أنها مجموعات اجتماعية مختلفة فيها يكون السلوك الخاص ملائما . وهم لم يكفوا عن الحديث عن «اللياقة» ، وهي كلمة لا تكون صادقة حقا ، إلا مع خواص المجتمع . وفي رأى جوته أن الفنان - وحده - يستطيع ، بل يجب أن يجعل فروقا في الأجناس الأدبية ؛ ولما كان الذوق فطريا في العبقرية فإنه سوف يؤلف الأجناس الأدبية الحققة .^(٨٧) وذوق جوته وارد في الدراما بالرغم من الجزء الثاني من مسرحيته «فاوست» يصبح غير ودي ؛ حتى بالنسبة لخليط من الكوميدي والتراجيدي . ولقد أعد جوته «روميو وجولييت» للمسرح ، واستبعد الممرضة ومركوتيو على أنهما «فصلان ترفيهيان» ، و «قسمان غير متناغمين» .^(٨٨) وقد أعرب عن رأى مضاد هو أن شكسبير يمت إلى «تاريخ للشعر» ، ولا يظهر إلا بالصدفة في تاريخ الدراما^(٨٩) ، «إنه ليس كاتباً مسرحياً ؛ إنه لم يفكر إطلاقاً في خشبة المسرح ؛ إنها ضيقة جدا بالنسبة لاتساع عقله

(٨٥) اكرمان ، المجلد الأول ، ٢٤ فبراير ١٨٢٥ ؛ هوين ص ١١٦ .

(٨٦) بييرمان . «أحدث مع جوته» المجلد الثاني ، ص ١٢٠ (إلى رايمر ، يونيو ١٨١١) .

(٨٧) «ملاحظات عن ابن الأح رامو» ، الأعمال ، المجلد ٢٤ ، ص ١٦٥ - ١٦٦ .

(٨٨) الأعمال الكاملة ، المجلد ٣٧ ، ص ٤٨ .

(٨٩) «شكسبير واللامتناهى» (١٨١٣ - ١٨١٦) في . الأعمال ، المجلد ٣٧ ، ص ٤٦ .

العظيم» .^(٩٠) وعلى أى حال لا يجب الاعتذار عن هذا بالمرة ؛ لأنّ شكسبير كسب من حيث هو شاعر ما فقدته ككاتب مسرحى : «إن شكسبير عالم نفس عظيم ، والإنسان يتعلم من تمثلياته كيف يشعر الناس من الداخل» .^(٩١)

ولكن بينما تبدو مثل هذه التصريحات أنها توحى بتفضيل جوته لدراما القراءة التى غرسها هو نفسه فإنه كثيرا ما يبدو وقد اتخذ الموقف المقابل . ولكى يبرر أشكال قصوره فإنه يستخدم حجة مفادها أن شكسبير هو أساسا كاتب مسرحى : «إن شكسبير رأى تمثلياته على أنها شىء مثير حى ، ومن خشبة المسرح سوف تتدفق بسرعة بأعين النظارة وآذانهم ، والتى لا يستطيع الإنسان أن يُحكم قبضته عليها وينقدها بالتفصيل ؛ حيث إنها لا تهم سوى شىء يجب أن يكون مؤثرا وذا دلالة فى لحظة معينة»^(٩٢) . لقد فهم جوته أن شكسبير كان يؤلف منظراً إثر منظر ، ولم يكن يعبأ بالتفكّهات الثانوية .^(٩٣)

وعندما ووجه جوته بتمثليات كليست ، التى اعتبرها غير صالحة لخشبة المسرح أعرب عن استيائه من كتاب الدراما ، الذين ينتظرون مسرحاً فى المستقبل «أشبه باليهودى الذى ينتظر المسيح المخلص ، والمسيحى الذى ينتظر القدس

(٩٠) اكرمان ، المجلد الأول ، ٢٥ ديسمبر ١٨٢٥ ؛ هوين ، ص ١٣٢ .

(٩١) اكرمان ، المجلد الأول ، ٢٦ يوليو ١٨٢٦ ، هوين ، ص ١٤٢ .

(٩٢) اكرمان ، المجلد الثالث ، ١٨ أبريل ١٨٢٧ ؛ هوين ، ص ٤٩٦ .

(٩٣) اكرمان ، العدد الثالث ، أول أبريل ١٨٢٧ ؛ هوين ، ص ٤٩٥ - ٤٩٦ ، غير أن جوته يفترض - خطأ - تناقضا بين قول زوجة ماكبث : «لقد أرْضَعَت» (الفصل الأول ، المنظر السابع) وصيحة ماكبث : «ليس لديه أطفال» (الفصل الرابع ، المنظر الثالث) . لقد كان ماكبث يتحدث إلى روس ، ويشير إلى مالكولم الذى ذكر له أن «يتعرّى» لأخبار مقتل زوجته وأولاده .

الجديدة ، والبرتغالي الذي ينتظر عودة دون سباستيان . وكان نُصِبَ عينيه مثال كالدرون : «أمام كل سقالة خشبية فإننى أقول للعبقريّة الحقّة : (هذه رودس ، هذه القفزة) إننى أخاطر بتقديم اللذة فى كل معرض على فراغات فوق البراميل مع تمثيلات كالدرون (مع التغيرات الضرورية) للجمهور المتعلم والجمهور غير المتعلم على السواء .^(٩٤)

ولكن مما لا شك فيه أن الدراما على خشبة المسرح تبدو لجوته نوعاً أدنى من الفن . وقد ندد بها جميعاً بالنسبة للجمهور : «إن ما لا يُرضى هو الشيء الحقّ ؛ والفن الجديد يُفسد ؛ لأنه يريد أن يُرضى» .^(٩٥) والفنان الحق يجب أن يتجاهل جمهوره على نحو ما لا يعبأ المدرّس بنزوات أطفاله ، وعلى نحو ما لا يعبأ الطبيب برغبات مرضاه ، وعلى نحو ما لا يعبأ القاضى بعواطف المتنازعين» .^(٩٦) وهو يفضل أن يجرى التظاهر بعدم وجود أى جمهور ، أو على الأقل الإقرار بأن الفنان ليس له إلا جمهور صغير من الأصدقاء ، وأنه لا يخاطب سوى «جماعة من القديسين» .^(٩٧) ولكن ليس هو المعنى الوحيد عند جوته لاغتراب الفنان عن مجتمعه ، فمعارضته هى للزمان ، الذى «يعيش فيه الفنان الحقيقى - فى الأغلب - وحيداً وفى يأس» .^(٩٨) وهناك أيضاً قناعته المسرحية بأن الفن هو إنتاجية الإنسان الضرورية ، والتى يزيّفها الاهتمام بتأثيرها :

(٩٤) إلى كليست ، أول فبراير ١٨٠٨ فى «جوته والرومانسية» بإشراف شود كوف ، المجلد الثانى ، ص ٧٤ - ٧٥ .

(٩٥) إلى رايمر ، ٢٦ ديسمبر ١٨١٣ ؛ بيدرمان ، المجلد الثانى ، ص ٢٢١ .

(٩٦) «الأحكام القاسية» الأعمال ، المجلد ٣٢ ، ص ١٠٠ .

(٩٧) إلى رولتسر ، ١٨ يونيو ١٨٢٦ ، قيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ٤٨ ، ص ٢٤١ .

(٩٨) إلى رولتسر ، ١٣ يوليو ١٨٠٤ ، قيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ١٧ ، ص ١٥١ .

«إننا (نحن) نصارع من أجل كمال العمل الفنى فى ذاته وبذاته ، و (هم) يفكرون فى التأثير فى الخارج ، والذى لا يهم الفنان الأصيل على الإطلاق ، على نحو ما لا تعباً الطبيعة عندما توجد أسداً أو طائراً طئناً»^(٩٩) ؛ بل إن جوته يحدد الفرق بين الفن القديم والفن الحديث فى إطار تقابل بين الاستحواذ المباشر على الطبيعة والسعى إلى التأثير والأثر : «إنهم يصورون الواقع ، ونحن عادة نصور تأثيره ؛ إنهم يصفون الأشياء المزيقة ، ونحن نصف بارتعاب ، إنهم يصورون الأشياء السارة ، ونحن نُسرُّ ، وهكذا دواليك ...»^(١٠٠) .

وتظهر هذه النظرة بشكل مذهل للغاية فى رفض جوته القاطع للنظرية الأرسطية فى الدراما ؛ لأنها قائمة على وصف تأثير التراجيديات على النظارة . وهو فى «تعليق على فن الشعر لأرسطو» (١٨٢٧) يقول إن أرسطو الذى يكون عقله دائماً على الموضوع (ويفخر جوته بأنه على هذه الشاكلة) لا يحب أن يهتم إلا ببناء التراجيديات . والتطهير لا يمكن أن يوجد إلا فى التراجيديات نفسها : إنه تصالح وكفارة عن عواطف الشخص الدرامية نفسها . والتطهير هو الاكتمال التصالحى المطلوب لكل دراما ، وفى الحقيقة هو مطلوب لكل أعمال الشعر . وهو يحدث فى التراجيديات فى نهاية التمثيلية ، من خلال نوع من التضحية الإنسانية . ولا يعترف جوته إلا بالآتى :

«إذا حقق الشاعر هذا الغرض وواجهه من جانبه ، وهو يربط حبيكاته المتعلقة بالمعنى وحلّها من جديد فإن العملية نفسها سوف تمرّ أمام عقل المشاهد :

(٩٩) إلى رولتسر ، ٢٩ يناير ١٨٢٠ : فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ٤٦ ، ص ٢٢٢ .

(١٠٠) إلى هردر ، ١٧ مايو ١٧٨٧ فى «الرحلة الإيطالية» : الأعمال ، المجلد ٢٧ ، ص ٤ .

إن التعقيدات سوف تُربكه ، والحل ينيره ، ولكنه لن يتوجه إلى البيت وهو أحسن حالا . إنه ربما يميل - إذا ما أُتيح له التأمل - إلى أن يندesh لحالة العقل التي يجد فيها نفسه فى بيته ثانية : طائشا أو عنيداً أو غيوراً أو ضعيفاً أو رفيقاً أو متشائماً ، بمثل ما كان عليه عندما انطلق إلى الخارج متوجهاً إلى المسرح^(١٠١) .

وترتبط شكوك جوته - فيما يتعلق بالتطهير - بتقديره المتدنى للتأثير الأخلاقى المباشر للفن . وهو يصادق صراحة على عزل كانت لما هو جمالى ، على أنه فعل عظيم من أفعال التحرر .^(١٠٢) وهو يندد «بالقول المتحامل القديم» الذى يذهب إلى أن الفن محتاج إلى غرض تعليمى .^(١٠٣) وهو فى مقال خاص يكرر أن الشعر التعليمى يمكن أن يرقى إلى مرتبة الأنواع الثلاثة للشعر ، وهو يدرجه فحسب على أنه هجين بين الشعر والبلاغة ، وهى محاولة صعبة «لِنَسْجِ شىء من العلم والتخيل ، وربط عنصرين متقابلين فى جسم حى» . إن الشعر كله يجب أن يكون تعليمياً ، ولكن دون أن نلاحظ هذا : «إن القارئ يجب أن يستخلص العظة منه بنفسه ، كما يفعل مع الحياة» .^(١٠٤) ويعرف جوته أن «العمل الفنى يمكن أن تكون له نتائج أخلاقية ، وأنه سوف تكون له هذه النتائج الأخلاقية ، ولكن أن نطلب من الفنان الأغراض الأخلاقية ، يعنى

(١٠١) «تعليق على فن الشعر لأرسطو» ، الأعمال ، المجلد ٢٨ ، ص ٨٤ - ٨٥ .

(١٠٢) «إلى زولتسر ، ٢٩ يناير ١٨٣٠ : فيمار ، المجلد ٤ ، الفصل ٤٦ ، ص ٢٢٢ .

(١٠٣) «الشعر والحقيقة ، الكتاب ١٣ ، الأعمال ، المجلد ٢٤ ، ص ١٧٢

(١٠٤) «عن علم القصيدة» ، الأعمال ، المجلد ٢٨ ، ص ٧١ - ٧٢ .

إفساد تجارتها» .^(١٠٥) وهو حتى يتغاضى عن الموضوع «الهجومى» عن النقش البسيط اليونانى : «هنا يبدو الفن مستقلا تماما ؛ حتى عن الأخلاق ، حيث يظل بالنسبة للإنسان النبل دائما أعلى وأجدر توقيرا ومهابة . ولكن إذا أراد الفن أن يعلن عن نفسه بشكل حر تماما فيجب أن ينطلق لقوانينه هو بحسب» .^(١٠٦) وجوته مقتنع بأن «الفن فى ذاته نبل ، وهذا هو السبب الذى يجعل الفنان لا يخاف مما هو سوقى . والفن بمجرد فعل رسم الدخول يكون قد اكتسب صفة النبالة»^(١٠٧) .

ومن التناقض بصعوبة أن يتهيج جوته عندما تنال أعماله الثناء لأخلاقها : «وهو نفسه يحب أن يثنى على المؤلفين الآخرين ، مثل : ستيرن والشاعر المتواضع نوربرج ، وجروبل بسبب أخلاقهم الحسنة» .^(١٠٨) ويذهب فلهمل ميستر الشاب إلى أن الشاعر هو فى الوقت نفسه «معلم ونبي وصديق للآلهة والناس» .^(١٠٩) ويتحدث جوته الكهل عن الشاعر وولعه - فى النهاية - بما هو أحسن قائلا : «إنه يستخدم المعية فى مدح الله

(١٠٥) الشعر والحقيقة ، الكتاب ١٢ . الأعمال ، المجلد ٢٤ ، ص ١١١ - ١١٢ .

(١٠٦) إلى بوث ، ٢٢ فبراير ١٨٢١ . فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ٤٨ ، ص ١٢٦ .

(١٠٧) ماكسيم ، العدد ٦١ .

(١٠٨) قارن رسالة إلى زوير ، ٧ سبتمبر ١٨٢١ (فيمار ، القسم الرابع ، الفصل ٢٥ ، ص ٧٣ وما بعدها) وهو يمتلكه اللغاف عن أخلاق الاختيار . وعن ستيرن . «لورنر ستيرن» (١٨٢٧) فى الأعمال ، المجلد ٢٨ ، ص ٨٥ مجلة ماكسيم الأعداد ٧٧٣ - ٧٨٧ رسائل إلى زولتسر ٢٥ ديسمبر ١٨٢٩ ، فيمار (المجلد الرابع ، الفصل ٤٦ ، ص ١٩٣ - ١٩٤) وه أكتوبر ١٨٣٠ (المصدر السابق ، الفصل ٤٧ ، ص ٢٧٤) وعن جرويل . الأعمال ، المجلد ٣٦ ، ص ١٥٢ وما بعدها .

(١٠٩) البرامج المسرحية ، المجلد الثانى ، الفصل الثالث ص ٨٨ .

والاحتفاء به» .^(١١٠) وإن كان بهذا التعميم إنما يشير إلى الشاعر الصوفي الفارسي جلال الدين الرومي .

إنّ الشعور بأن العمل الفني جزء من الطبيعة يُنتج مثل الطبيعة ، هو أمر أساسي في تصور جوته . وقد تأكدّ هذا من خلال شعوره القوى إزاء وضع الأدب وتطوره الاجتماعي والتاريخي . ويبدو من الخطأ الشائع أن نعلن أن جوته غير تاريخي في نظراته ؛ لأنه يظهر فروغ صبر متكرر تجاه التاريخ المعاصر ، وله نظرة عابسة تجاه الحرب والسياسة .^(١١١) وبالفعل فإنّ مَلَمَحًا من أشد ملامح نقده تميزا وبرورا إلحاحه على التفسير التطوري في دراسة الأدب . وهو يقول إنه «دائما في تتبع أصل الأشياء ، علينا أن نصل بأفضل ما يمكن إلى بصيرة حدسية»^(١١٢) ، أو أن «الأعمال - مثل أعمال الطبيعة - لا يمكن أن تُعرف عندما تكون قد أُنجزت تماما : ويجب أن يفاجئها الإنسان إبان تشكيلها ، فيفهمها نوعًا ما»^(١١٣) . ولدى جوته الإحساس الخالص الذي كان في القرن الثامن عشر بأهمية المناخ والمنظور : وهو يتأمل في تماثل الشعر لشعبيْن جبليْن هما : الصرْب والأسكتلنديون^(١١٤) . وهو يشعر بأنّه - خلال زيارته لصقلية - قد تعلّم الكثير عن هوميروس : «لقد

(١١٠) «منكرات ودراسات عن الديوان الشرقي للمؤلف العربي» ، جلال الدين الرومي ، الأعمال ، المجلد الخامس ،

ص ١٨٤

(١١١) انظر المناقشة المتطورة في مينكه «نشوء التاريخ» (ميونخ ، ١٩٣٦) الجزء الثاني ، ص ٤٤٤ وما بعدها .

(١١٢) إلى ياكوبى ٢ يناير ١٨٠٠ ، فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ١٥ ، ص ٦ .

(١١٣) إلى زولتسر ٤ أغسطس ١٨٠٣ ، المصدر السابق ، الفصل ١٦ ، ص ٢٦٥ .

(١١٤) إلى كارل أوجست ٥ ديسمبر ١٨٢٦ ، المصدر السابق ، الفصل ٤١ ، ص ٢٤٥ .

بدت أوصافه ومقارناته تكون شاعرية : ومع هذا فهي طبيعية ، بدرجة تجلّ عن الوصف . ولم يحدث أن أصبحت كلمة (الأوديسا) كلمة حية إلا في ذلك الوقت» .^(١١٥) وعندما كان يفسّر الشعر الشرقي ، حاول أن يظهر كيف أن الاستعارات الأولية عن الجمل والحصان والأغنام قد ظهرت ؛ مما يسميه «علامات الحياة»^(١١٦) .

وجوته - وهو يناقش مشكلة الكلاسيكية الألمانية - يشرح أشكال قصورها ، ويكاد يكون هذا في إطار اجتماعي محض . فالألمان ينقصهم المحور الثقافي ، وهم منقسمون سياسيا ؛ إنهم ليسوا أمة سعيدة وموحدة ، تتخللها روح قوية وتراث أدبي مؤسس . ولا يمكن أن نتوقع ظهور كاتب قومي من أعلى طراز إلا من أمة حقيقية . وجوته المحافظ ومواطن فيمار في ١٧٩٥ ، هو الذي يقول : «إننا لا نريد لألمانيا تلك الثورات السياسية التي قد تُمهّد الطريق للأعمال الكلاسيكية» . وواضح أن الكلاسيكية الفرنسية بتمركزها في باريس وفرساي كانت في ذهنه ، وأنه قد ألق عن الفردية الناقصة والانعزال عن المجتمع والكتّاب الألمان ؛ حتى على حساب الكمال . وهو قانع بأن يرى «مدرسة خفية» للكتّاب الألمان من أمثال فيلاند ، الذين - بالمَثَل الذي يضربونه بأنفسهم - قد مهّدوا الطريق لمعاصريهم الأصغر .^(١١٧)

(١١٥) إلى هردر ١٧ مايو ١٧٨٧ في «الرحلة الإيطالية» ، الأعمال ، المجلد ٢٧ ، ص ٥ .

(١١٦) منكرات ودراسات عن البعوان الشرقي للمؤلف العربي» ، المؤلفات ، المجلد الخامس ، ص ٢١٢ .

(١١٧) الأعمال ، المجلد ٣٦ ، ص ١٤١ - ١٤٢ .

لقد استاء جوته أيما استياء من السيدة دى ستال ، وهى تناقش كتاباته ، فى كتابها «عن الألمان» ، وهناك كانت تبدو أعماله «مبعثرة» ، فى عزلة .^(١١٨) وفى المقابل يُثنى على محررى مجلة «لوجلوب» ، وخاصة ج - ج . أمبير ، الذى «يعرف عمله معرفة جيدة ، ويظهر علاقة المنتجات بالمنتج ، ويحكم على المنتجات الشعرية باعتبارها ثمرة للحقبة المختلفة لحياة الشاعر .»^(١١٩) وهو فى تعليقه على جمهوره الألمانى يثنى على أولئك الذين «يسحثون عن المؤلف فى الكتابات ، والذين يحاولون أن يكتشفوا الثورة التدريجية التى تقوم خطوة خطوة لتعليمه الثقافى .»^(١٢٠) وسيرته الذاتية «الشعر والحقيقة» هى - إلى حد كبير - جهد لفهم تطوره العقلى عن طريق الزمن الذى شبّ فيه والتغير المتداخل بين عقله ومحيطه . والكتاب يعجز - نوعا ما - عن تحقيق هدفه : فالتحليل الذاتى يبدو غير كافٍ . والتأكيد قوى للغاية عن الصورة الخارجية والصورة المرئية . ولكن إذا رأينا الكتاب على أنه محاولة أولى ، وأنه مختلف تماما عن السير الذاتية الخارجية الكاملة ، مثل السيرة الذاتية لسلينى ، أو التحليل الذاتى الشخصى الخالص ، مثل تحليل القديس أوغسطين ، أو «اعترافات» روسو فإن الإنسان يستطيع أن يتبين إنجازه . ولقد كتب جوته لهمبولت فى آخر عام من عمره : «كل شئ يزداد تاريخية بالنسبة لى . . وأنا أبدو تاريخيا أكثر وأكثر فى عين نفسى»^(١٢١) .

(١١٨) بيدمان ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٦ : ١٩ مايو ١٨١٤ ، إلى رايمر .

(١١٩) أكرمان ، المجلد الثالث ، ٢ مايو ١٨٢٧ ، هوين ، ص ٤٩٧ .

(١٢٠) الأعمال ، المجلد ٢٧ ، ص ٨٣ .

(١٢١) إلى فلهم قون همبولت أول ديسمبر ١٨٢١ ، فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ٤٩ ، ص ١٦٥ .

وعلى نحو بارز ودائم يستخدم جوته المفاهيم المتعلقة بالحقب التاريخية التي تطور فيها كتاب عصره ، وهو يشعر بأنه قد ساهم مساهمة هامة في تطورهم . ولقد رأى أن شيلر ابتكر مفهومه الخاص بالتقابل بين الشعر الفطري والشعر الوجداني مع وجود تضاد في منهجيهما في العقل : «لقد طرحت قاعدة التناول الموضوعي للشعر ولا أسمح بأى شيء آخر ؛ غير أن شيلر الذى عمل تماما بطريقة ذاتية ، اعتبر موضته هي الموضة الحقة . ولكي يدافع عن نفسه ضدى كتب بحثا عن (الشعر الفطري والشعر الوجداني) . ولقد التقط الأخوان شلجل هذه الفكرة وطوراها ؛ حتى إنها قد انتشرت الآن في العالم كله ، وكل إنسان طفق يتحدث عن الكلاسيكية والرومانسية - وهو شيء لم يكن أحد يفكر فيه منذ خمسين عاما مضت» .^(١٢٢) وتاريخ جوته ليس دقيقا تماما ، فقد بالغ في القربى بين شيلر والأخوين شلجل ، وفسر الرومانسية والكلاسيكية على أنهما تعارض بين الفن العضوى والفن غير العضوى . وجوته يفضل دائما مفهوم شيلر ؛ لأنه يشير إلى العلاقة بين الفن والطبيعة ، وهو انشغاله الخاص . ويعلن جوته أن شكسبير كان شاعرا فطريا ، وليس رومانسيا ؛ لأنه كان يعيش في الحاضر ، كان يعيش في الطبيعة .^(١٢٣) ويروق لجوته أن يفسر التناقض مع الأخوين شلجل للملاءمة أغراضه الخاصة . وعندما أصبح متطاحنا تماما مع الرومانسيين صك التعريف الشهير القائل : إن الكلاسيكى هو الصحى ، والرومانسى هو السقيم . «وبهذا المعنى فإن (نيبلجنيلد) عمل كلاسيكى كلاسيكية (الإلياذة) ؛ فكلاهما قوى وصحى» . ومعظم الإنتاج

(١٢٢) اكرمان الجزء الثانى ، ٢١ مارس ١٨٣٠ : هوين ، ص ٢٢٢ - ٢٢٣ .

(١٢٣) «شكسبير واللاتهاى» ، الأعمال ، الجزء ٢٧ ، ص ٤١ .

الحديث رومانسى ، لا لأنه جديد ، بل لأنه ضعيف وسقيم أو عليل :
والقديم كلاسيكى ، لا لأنه قديم ، بل لأنه قوى ولبيل ومفرح
وصحى^(١٢٤) . وأحيانا أخرى كان جوته يساوى بين اللاحقيقى والمستحيل
وبين المَرضى والرومانسى .^(١٢٥) ومن الناحية الفعلية احتفظ جوته بالتميز
الذى عند الأخوين شلجل ، اللذين اعتقدا أن الشكل الرومانسى عضوى
والشكل الكلاسيكى - أو بالأحرى شبه الكلاسيكى - ألى . وعند جوته لا
يوجد دائما إلا معيار واحد : معيار الطبيعة والواقع والحق والصحة ، وهى
كلها متماثلة أساسا .

ومحاولة جوته فى مقالته «شكسبير واللاتناهى» (١٨١٣) لطرح دراسة
الرموز الشخصية مختلفة نوعا ما ، وتبدو - بالأحرى - مفروضة قسراً .
فالتراجيديات القديمة والتراجيديات الحديثة تتواجهان بأضداد مثل : الطبيعى -
العاطفى ؛ الوثنى - المسيحى ؛ الكلاسيكى - الرومانسى ؛ الواقعى - المثالى ؛
الضرورة - الحرية ؛ الواجب - الإرادة . فى التراجيديات القديمة يوجد تفاوت
بين الواجب والإنجاز ، وفى التراجيديات الحديثة يوجد تفاوت بين الإرادة
والإنجاز^(١٢٦) . وتفترض ثنائيات جوته تفسير شيلر والأخوين شلجل
للتراجيديات اليونانية على أنها تراجيديات القدر ، وتقابلها التراجيديات الحديثة على أنها
تراجيديات الشخصية . وهذا يبدو تعميمات مشكوك فيها ؛ إذا ما فكرنا فى مسرحية
«أنتيجون» أو «روميو وجوليت» .

(١٢٤) اكرمان ، المجلد الثانى ، ٢ أبريل ١٨٢٩ ، هوين ص ٢٦٣ - ٢٦٤ .

(١٢٥) حيت مع رايبر ٢٨ أغسطس ١٨٠٨ ، بيرمان ، المجلد الأول ، ص ٥٣٤ .

(١٢٦) «شكسبير واللاتناهى» ، الأعمال ، الجزء ٣٧ ص ٤١ - ٤٢

غير أن مثل هذه الأقطاب هي طريقة جوته الطبيعية في التفكير في كل تخطيطاته للتاريخ الأدبي . فالفعل ورد الفعل يُستخدمان لوصف التاريخ الأدبي الألماني في بداية حياته الخاصة . والتطويل والتقصير ، والإسهاب والإيجاز في الأسلوب ، والمثالية والواقعية في حالة الفعل هي البدائل التي يراها جوته في كل موضع . والاستعارات مثل الثقل والقطفية والانقباض والانبساط (وهما حركتا القلب) والدورة المنعكسة واللولبية تتخلل تأملاته عن التاريخ ومصير الإنسانية^(١٢٧) .

إن مصطلح « الأدب العالمي » من ابتكار جوته . وهو يوحى بخطة تاريخية لتطور الآداب القومية ؛ فهي تنصهر وتذوب ذوبانا كلياً في مركّب واحد . واليوم يُستخدم المصطلح بمعنى لم يكن في ذهن جوته ، فهو يعني كل الأدب من أيسلندا إلى نيوزلندا ، أو الكلاسيكيات التي أصبحت ميراثاً مشتركاً لكل الأمم . ولكن عندما استخدمه جوته لأول مرة في استعراض للإعداد الغربي لمسرحيته «تاسو» في عام ١٨٢٧ ، أعرب عن قناعته بأنه «تشكل الآن أدب عالمي كلي ، فيه يتم الاحتفاظ بشور مشرف لنا نحن الألمان»^(١٢٨) . وهذا الاستعراض علقت عليه في باريس مجلة «لوجلوب» . وقد أعرب جوته - وهو يعيد تقديم التعليقات - عن سرور غامر بأن «جيراننا الغربيين لابد أنهم أيدوا الفكرة» . لقد تبينت له أسباب التفاعل الأدبي المتزايد بين الأمم في خلق النزاع بعد الحروب النابوليونية . ويتم الإعداد للأدب العالمي من خلال التفاعل الدائم للأقطار والأشكال ، غير أن هذا التفاعل ليس الأدب العالمي ذاته ، بل هو - بالأحرى -

(١٢٧) قارن الأمثلة في بوكه «الأدب العالمي عند جوته» وخاصة ص ٤٠٦ ومابعدها .

(١٢٨) الأعمال ، المجلد ٣٨ ، ص ٩٧ .

مثال لتوحيد كل الآداب في أدب واحد ؛ حيث تلعب كل أمة دورها في كونشروتو شامل . ويقول جوته : «إذا ماترك كل أدب لنفسه فإنه سيستفد حيويته ؛ إذا لم يتجدد باهتمام وإسهام أدب أجنبي» ^(١٢٩) . لكنه كان حساسا جدا ، فلم يتبين له أن الأدب الواحد مثال بعيد المثال . وهو في تعليقه على المجلتيين الدوريتين الإنجليزيتين «فورن ريفيو» و «فورن كوارترلى ريفيو» ، اللتين كانتا قد تأسستا مؤخراً يكرّر حماسه فيقول : «إننا نكرر : ليست الفكرة هي أن على الأمم أن تفكر على نحو متشابه ، لكنها سوف تتعلم كيف يفهم بعضها بعضاً ، وإذا لم تكن تعباً بحب بعضها بعضاً على الأقل سوف تتعلم أن يتسامح بعضها مع بعض» ^(١٣٠) . ولقد رأى - آنذاك - كما هي الحال اليوم - أنه لا توجد أمة واحدة راغبة في الكف عن فرديتها الأدبية أو السياسية ، بل يذكر أن الألمان عليهم أن يفقدوا الكثير بمثل هذا التغيير ^(١٣١) . وواضح أنه يعنى بهذا نوعاً ما من الملاحظات الموجزة ، أن الألمان لديهم أكثر الآداب فردية وخصوصية ، وأنها ستفقد طابعها في وحدة عالمية .

والنزعة العالمية عند جوته ليست بالفعل متناقضة مع إلحاحه المتكرر على الفردية القومية واهتمامه بالشعر الشعبى الذى يشمل الشعر باللهجة الألمانية مثل القصائد الألمانية من تأليف ج. ب. هيل . ويزكى جوته أرنييم وكتاب برنتانو «معجزات الصبى» بحرارة شديدة ، وهو مهتم اهتماماً جاداً بكل الأغاني الشعبية

(١٢٩) الأعمال ، المجلد ٢٨ ، ص ١٢٧ .

(١٣٠) «انبره ريفيو» ، الأعمال ، المجلد ٢٨ ، ص ١٧٠ .

(١٣١) الأعمال ، المجلد ٢٨ ، ص ٢٧٨

الألمانية وكثير من الأدب المحلى^(١٣٢) . لكنّ اهتمامه بالشعر الشعبى يمتدّ إلى الأدب السلافى واليونانى الحديث والشرقى . وعلى سبيل المثال فإنه متأثر بالمخطوطات التشكيلية القديمة المفترضة للمؤلفين كراوفيه ودفور وزيلنا هورا ، بل لقد شرع فى تعلم بعض التشيكية إبان إقامته الصيفيّة فى بوهيميا^(١٣٣) . ولقد ترجم من الفرنسية أغنية من أجمل الأغاني البطولية الصربية «نحيب المرأة النبيلة على أسان آجا» التى ثبت أنها الدافع الرئيسى للاهتمام الشديد فى القرن التاسع عشر بالشعر الشعبى اليوغوسلافى ؛ وقد اقتفى أثر فوريل فى دراسة الأغاني اليونانية الحديثة . واهتمامه بالشعر العربى والفارسى يتلاءم - بالمثل - مع خطته ذات الطابع العالمى التى استلهمها من هرذر . إن الشعر هو الحديث الطبيعى للبشرية ، وهو موحد وإنسانى بصفة عامة ، وإن كان أيضا محليا وقوميا : «لا يوجد إلا شعر واحد ، الشعر الأصيل الذى لا يمت إلى الشعب أو طبقة النبلاء ، الملك أو الفلاح . وإن أى إنسان يشعر فى نفسه بأنه إنسان حقيقى سيمارسه : إنه يظهر دون مقاومة فى شعب بسيط ، بل وحتى فى الجاهل ، ولكن لا يمكن إنكاره عن الأمة المتحضرة ، بل حتى المتحضرة للغاية»^(١٣٤) . ولكنه فى أوقات أخرى يحتفظ بإيمانه بالقدماء كنماذج خالدة ، ويقترح معيارا مزدوجا للحكم : «مهما يكن تقديرنا للأدب الأجنبية علينا ألا نتمسك بأدب

(١٣٢) قارن على سبيل المثال عرض ج . ب . هيل : «القصيدة الألمانية» فى الأعمال ، المجلد ٣٦ ، ص ٢٣٦ ومابعدها ، وعرض جرويل : «القصيدة على لسان نورنبرجر» فى المجلد ٢٧ ، ص ٢٤٤ ومابعدها ؛ عرض «معجزات الصبى» فى المجلد ٢٧ ، ص ٢٤٧ ، ومابعدها ، إلخ .

(١٣٣) المؤلفات ، المجلد ٢٨ ، ص ١١١ ومابعدها ، ص ١٥٤ ، ص ١٩٩ ومابعدها .

(١٣٤) المصدر السابق ، ص ٥٥ .

واحد منها بصفة خاصة ، وأن نأخذ واحدا منها على أنه مثالنا . ولا يجب أن نفكر في الأدب الصيني أو الصربي أو كالدرون أو «نبلنجن» على أنه ذلك المثال . وعندما نكون في أمس الحاجة إلى مثال علينا أن نرجع إلى اليونانيين القدماء الذين يكون موضوع العرض في أعمالهم دائما هو الإنسان الجميل . وعلينا أن ننظر لكل شيء آخر من وجهة النظر التاريخية المحض ، ثم نأخذ ما هو حسن فيه بقدر ما نستطيع» (١٣٥)

ومع كَرَّ السنين ازدادت وجهة نظر جوته تسامحا . ونقله للكتب والناس يُظهر حتى على نحو أكثر صراحة وأكثر وعيا ذاتيا الأريحية والرغبة في التوسط (١٣٦) ، وهو ما لاحظته الأصدقاء مبكرا في حياته . ومن المؤكد أن هذا هو السبب الذي يتركنا عنده النقد الذي جُمع في «كراسات في الأدب» ، ولدينا شعور بالإجباط . إنّه في معظمه ملاحظات قصيرة تظهر اهتمامات جوته المتسقة ، وخاصة بالأدب الأجنبي وردود أفعال الأجنبي على كتاباته هو وعلى الأدب الألماني ، وليست هناك أى محاولة من جانبه للتعليق بشكل نسقى على الأدب المعاصر ، ونحن نفتقد الكثير من أشهر الأسماء المحلية والأجنبية . وعلى الإنسان أن يتوجه إلى رسائل جوته الخاصة ومذكراته ومحادثاته ؛ ليحصل على أى شيء يشبه صورة كاملة لأرائه الأدبية . وكثير من أحكامه المدهشة صدرت بطريقة عرضية عندما شعر بأنه حرٌّ ؛ كى يتحدث إلى عقله ، ويستطيع أن يستخدم نغمة أقل صورية وشكلية . وهو يكره العضلات ، ويتجنب التصريحات العامة عن نقاده وأعدائه .

(١٣٥) اكرمان ، المجلد الأول ، ٢١ يناير ١٨٢٧ ، هوين ، ص ١٨١ .

(١٣٦) في بحثه «الشعر والحقيقة» الكتاب ١٨ ، الأعمال الكاملة ، المجلد ٢٥ ، ص ٦٧ ، وجوته يحكى لنا عن مرك ، وقد استاء من قصيدة «الخالد السارى» . شخص «ميتلر» فى عمله «اختيار النصيب» ليس إلا واحدا من الذين مال إليهم جوته .

ولا يوجد إلا القليل الذى يكون سلبيا فى نقده ، وإن كان هناك أحيانا تعبير عن استيائه بما هو مريض وغير صحى ومفروض ومعذب .

ويجرى تبرير هذا التسامح نظريا ، وكذلك مزاجيا . ويصف جوته الكهل برناسوس على أنه موزار «قمة رفيعة تسمح باستقرارات على حواف عديدة» . وكل مخلوق يجب أن يحاول أن يجد مكانا إما على القمم أو فى الزوايا^(١٣٧) ، وهو يرى أيضا أن الرذائل ترافق الفضائل . وهو فى وصفه للاستعارات فى الشعر الشرقى ، وكثير منها لابد أنه قد ظهر بذوق فاسد أو على الأقل متكلف ومجرد براعة لمحيّة ، ويدرك أنه لا يوجد خط فاصل بين ما يستحق الثناء وما يستحق اللوم ، وأن الفضائل ليست إلا ثمار الأخطاء .^(١٣٨)

وهكذا نرى أن النقد يجب ألا يكون نقداً إلاّ للأشياء الجميلة . ويميّز جوته بين النقد الهدام وما يسميه النقد «المثمر» :

«إن النقد الهدام سهل : فلا يحتاج الإنسان إلاّ إلى طرح معيار تخيلى أو نموذج ما أو غيره ، مهما يكن سخيفاً ، ثم يؤكد بجسارة أن العمل الفنى موضع النظر لا ينطبق عليه هذا المعيار ، ومن ثمّ فلا قيمة له . وهذا يؤطد المسألة ، ويستطيع المرء بدون مزيد من اللغط أن يعلن أن الشاعر لم يرق إلى متطلبات الإنسان . وبهذه الطريقة يحزر الناقد نفسه من كل الالتزامات بشكر الفنان . والنقد المثمر أصعب بكثير ؛ فهو يسأل : فى أى شىء شرع المؤلف أن يفعله ؟ هل كانت خطته معقولة ومقبولة ؟ وإلى أى مدى قد نجح فى تنفيذها ؟ فإذا تمت

(١٣٧) «القديم والحديث» (١٨١٨) ، الأعمال ، المجلد ٢٥ ، ص ١٣٢ .

(١٣٨) الأعمال : المجلد الخامس ، ص ٢١٤ .

الإجابة على هذه الأسئلة ببصيرة وتعاطف ؛ فإننا نكون عوناً حقيقياً للمؤلف
فى أعماله القادمة» . (١٣٩)

وهذه الوجهة من النظر تؤدى حتماً إلى تأكيد القصد الطيب ، ومن ثمّ تأكيد النسبة النقدية . فكل شيء ينمو ، وهكذا يكون فى مكانه ، ويكون طيباً فى مكانه . ويبدو أن جوته يتقبل أشد أنواع الفن تنوعاً ، كحقائق معطاة ، على أنها أحداث مثمرة فى حياته فى مرحلة معينة . وهو يدافع صراحة عن نفسه بالنسبة لهذه النقطة : «لقد قال لى بعض قرأئى المحبين لى تماماً لمدة طويلة أنه بدل التعبير بحُكم على الكتب ؛ فإننى أصف تأثيرها علىّ . وفى الأعماق فإنّ هذه هى الطريقة التى ينقذنى بها كل القراء ؛ حتى ولو لم يوصلوا رأياً أو يصوغوا أفكاراً بشأنها إلى الجمهور» . (١٤٠) والذاتية يجرى إعلانها هنا كمعيار ، وإن كان يجب - بطبيعة الحال - ألا نفكر فيها على أنها هوى ؛ فالذاتية كانت تعنى دائماً عند جوته إدراكاً بشيء موجود ، ببصيرة تفصل المثير عن العقيم ، الصحى عن المريض ، الحياة عن الموت .

وهكذا فإن عمل مسح للآراء الأدبية لجوته أمر يصعب أن نكون فى حاجة إليه ، فهو سيكون فى الواقع مسحاً لأدب العالم ؛ ولما كان كثير من تصريحات جوته ليست إلا ملاحظات عابرة لا تحليلات ، فإنها لا تلقى إلا ضوءاً واهناً على المبادئ . وفى عملية مسح آرائه عن الأدب الألمانى سيكون من الصعب - بصفة خاصة - عزل الآراء الأدبية الدقيقة فى أحكامه عن الشخصيات وعلاقاتهم به . لقد كان جوته على علاقة شخصية بعدد من الكتاب الألمان لفترة طويلة من

(١٣٩) عرض لكتاب مانزوني ، «كونت دى كارامبولا المؤلفات ، المجلد ٣٧ ، ص ١٨٠ .

(١٤٠) الأعمال ، المجلد ٣٧ ، ص ٢٧٩ - ٢٨٠ .

الزمن بدءا بجوتشيد الذى لمح به فى ليزج وانتهاه بزواره فى سنواته الأخيرة مثل إمرمان وهابنى . ولقد عاش بالمعنى الحرفى للكلمة فى ارتباط وثيق ببعض أعظم معاصريه : هرذر وشيلر والأخوين شلجل ، وموقفه تجاه أعمالهم لا يكاد ينفصل عن السياسات الأدبية والتغيرات فى المشاعر الشخصية وتأثيرات الأصدقاء والأسرة . وحتى تصريحات جوته الشهيرة عن الشاعر الإنجليزى بايرون التى تحتوى بعضا من نقده الأكثر مؤازرة ليست أدبية أساسا ؛ وسبب إعجابه لا يرجع فى جانب منه إلا إلى تقديره لشعر بايرون . إنه يجسد لوردا يتحدى مجتمعا ، ولقد راق له انتباه بايرون له ، وهو الأمر الذى انتهى بإهداء قصيدة «فرنر» إلى جوته عندما لم يتحقق إهداء مقطع أدبى منه إلى اللورد الذى يحظى بالإعجاب والولاء . ^(١٤١) لقد كان جوته مسرورا سرورا عميقا من جراء تأثير مسرحيته «فاوست» على «مانفريد» . ولقد أعجبه «قاييل» و «السما والارض» ، وقرأ «دون جوان» بإعجاب مع وجود شيء من الحيرة . وقد اعتبرها «عملا من أعمال العبقرية اللامتناهية» ، من الجنس البشرى إلى أعنف قوة ، من محبة البشر إلى عمق أعذب حب . لكنه اعتبرها أيضا «أكثر جنونا وأكثر عظمة» عن أى قصائد أخرى . ^(١٤٢) وعلى أى حال عرف حدود بايرون بما فى ذلك «عاطفته الموسوسة» وكرهيته لنفسه العنيفة . ولقد وضع أصبعه على مواضع النقص الشعرية عند بايرون عندما سمى قصائده «أحاديث برلمانية مكبوتة» ، وعن حدوده العقلية بقوله إنه ليس عظيما ؛ إلا عندما يكتب الشعر «وبمجرد أن يتأمل فإنه يكون طفلا» . ^(١٤٣)

(١٤١) الإهداء الأصلى إلى سارد انابالوس (١٨٢١) .

(١٤٢) عن مانفريد : الأعمال ، المجلد ٣٧ ، ص ١٨٤ .

(١٤٣) الأعمال ، المجلد ٣٠ ، ص ٢٩٣ .

وتظل علاقة جوته بسكوت متباعدة نوعاً ما . ثم تزايد إعجاب جوته بالمعيتة واجتهاده في الدراسات التاريخية والحقيقة العظيمة بالنسبة للتفاصيل ، لكنه اعتقد أنه ليس إلا هاويا : «إنه يسلمني دائما ، ولكنني لا أستطيع على الإطلاق أن أتعلم شيئا منه . ولا يصبح لدى وقت إلا للأشياء التي فيها أعظم امتياز» .^(١٤٤) ومعيار الربح الشخصي المستمد من مؤلف آخر يجرى إعلانه هنا برضا : وهذا يبدو أنه ينبذ مثالا موضوعيا للنقد . ويمكن للإنسان أن يفهم أن الناقد سنتسبري يجد هذه الحسبة عن الربح «مقزرة للغاية» و «خطرة بشدة» ، ويمكن أن يخلص إلى أن «جوته ، جوته الناقد ، فيه الكثير من طابع الخرافة ، بل إنه بالأحرى مبتذل»^(١٤٥) ولكن يصعب أن يكون سنتسبري قد عرف أو انتبه إلى جماع نظريات جوته : إعادة التعبير للتطور الأخير عن الكلاسيكية ونظرياته عن الرمز وتفكيره في التاريخ الأدبي والأدب العالمي . وعلى الإنسان أن يعترف بأن هناك هوة معينة بين علم جمال جوته والنظرية الأدبية . وبين تصريحاته العديدة النابعة من الذوق العملي . ولا يوجد تناقض حقيقي ، ولكن لا يوجد أي تكامل شديد بين الاثنين ، ولا يوجد إلا القليل مما يمكن أن يسمى النقد النسقي . وعلى الإنسان أن يضع وسيطا بين الإعجاب البالغ به عند سانت بوف وأرنولد من جهة والخط من الشأن المثير عند سنتسبري من جهة أخرى ، وحيثئذ سوف يبدو جوته على أنه حلقة هامة في سلسلة التأمل

(١٤٤) بيدمان ، المجلد الثالث ، ص ٢٣ .

(١٤٥) سنتسبري ، الجزء الثالث ، ص ٢٧٥ - ٢٧٧ ، ويحتج سنتسبري على هجوم جوته على بول فلمنج (اكرمان ، المجلد الأول ، ٤ يناير ١٨٢٧ هـ) ص ١٥٧ غير أن رأي جوته قوي بما فيه الكفاية واصعين في الاعتبار أنه يتحدث من حيث هو شاعر يمارس الشعر .

الألماني عن الفن والأدب . ولكن يبدو من المستحيل تقبل مذهبه الرئيسي : تصور العمل الفني على أنه من أعمال الطبيعة . ولا يمكن تصور إمكانية أن يسير الوجود المثالي على نهج القوانين المماثلة للوجود الطبيعي ، وإن الفنان أو الناقد يستطيع - في الممارسة - أن يكتشف هذا التطابق المفترض بين الفن والطبيعة . وملاحظات جوته العابرة وذوقه العملي تثير الإعجاب بسبب سلامتها العامة مع تقييدها والحس السليم وتسامحها العام . ولكنها بعموميتها نفسها تعرض مصاعب كل التفاؤل القائم على وحدة الوجود : تقبل للعالم كما هو ، ونسبية متناهية . ويجب التأكيد على أن جوته لم يصل بعد إلى هذه النتائج : فقد كانت له قبضة قوية على الذوق الخاص ، وعقل واضح ، فلم يستسلم «للمثالية الطبيعية» التي كان يحاول أن يدعمها . ولقد حقق توازنا دقيقا قد يبدو لنا مشكوكا فيه ويتعذر إصلاحه .

المصادر والمراجع

Goethe's works are quoted from *Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe* in 40 Vols. Bänden, ed. Eduard von der Hellen, Stuttgart, 1902 - 07 (as *Werke*) . *Maximen und Reflexionen* is quoted by number from Max Hecker's ed., Weimar, 1907 . *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung*, ed. Harry Maync, Stuttgart, 1911 . Only when these eds. fail is the Weimar ed. (143 vols. 1887 - 1920) quoted (as *Weimar*) . Eckermann's *Gespräche mit Goethe* by date with reference to H. H. Houben's 23d ed. Leipzig, 1948 (cited as *Houben*) . Other conversations are from F. von Biedermann, *Goethes Gespräche*, 5 vols. Leipzig, 1909 - 11 .

Literat are on Goethe as a critic is surprisingly meager . Ernst Robert Curtius, "Goethe als Kritiker," in *Kritische Essays zur Europäischen Literatur* (Bern, 1950) is an essay on Goethe's general method rather than on his criticism . I. Rouge, "Goethe critique littéraire," *Revue de littérature comparée*, 12 (1932), 99-121 discusses only the genetic method. Oskar Walzel's important introduction to *Goethe's Schriften zur Literatur* (Vols. 36, 37, and 38 of the *Jubiläumsausgabe*) is largely devoted to a discussion of the sources of his aesthetic concepts. Fritz Strich's *Goethe und die Weltliteratur* (Bern, 1946; Eng. trans. London, 1949) is a book of wide scope on foreign influences on Goethe and on Goethe's influence abroad, which pays some attention to Goethe's Criticism. Walther Rehm, *Griechentum und Goethezeit* (1936; 3d ed. Bern, 1952) and Humphry Trevelyan,

Goethe and the Greeks (Gam bridge, 1942) discuss the whole question of the influence of the Greeks on Goethe. James Boyd, Goethe's Knowledge of English Literature (Oxford, 1932) and Bertram Barnes, Goethe's Knowledge of French Literature (Oxford, 1937) are useful Compilations. Hippolyte Loiseau, Goethe et la France (Paris, 1930), though of wider scope, also discusses Goethe's criticism of French literature .

On symbol see I. Rouge, "La notion du symbole chez Goethe," in Goethe, Études publiées pour la centenaire de sa mort ... sous les auspices de l'Université de Strasbourg, Paris, 1932. Curt Richard Müller, Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung (Leipzig, 1937) is important for history of the term. Ferdinand Weinhandl, Die Metaphysik Goethes (Berlin, 1932), devotes a section to the symbol .

On Goethe's aesthetics there are two older books: Otto Harnack, Die Klassische Aesthetik der Deutschen (Leipzig, 1892), and Wilhelm Bode, Goethes Aesthetik, Berlin, 1901. Herbert von Einem, "Goethes Kunst philosophie," in Goethe und Dürer (Hamburg, 1947) and Otto Stelzer, Goethe und die bildende Kunst (Braunschweig, 1949) are two good recent discussions. There is a good chapter on Goethe's aesthetics in Karl Victor's Goethe, Bern, 1949; Eng. trans, Goethe the Thinker, Cambridge, Mass., 1950 .

Friedrich Meinecke, in Die Entstehung des Historismus (2 vols Munich, 1936), 2, 480 - 631, discusses Goethe's relation to history. Other general comments are in E. Cassirer's Goethe und die

geschichtliche IV elt (Berlin, 1932), especially the paper "Goethe und das achtzehnte Jahrhundert", and in Cassirer's *Freiheit und Form* (Berlin, 1916), pp. 271 ff. Of general books, George Simmel, *Goethe* (Berlin, 1913) and Ewald A. Boucke, *Goethes Weltanschauung auf historischer Grundlage* (Stuttgart, 1907) are most relevant for my purposes .

In translating I have used, wherever possible, the very convenient collection *Goethe's Critical Essays*, ed. Joel E. Spingarn, New York, 1921 .

(۱۱)

کانت و شیلر

بدأت ألمانيا في أواخر القرن الثامن عشر وأساساً من تأثير كتاب الفيلسوف إمانويل كانت «نقد ملكة الحكم» (١٧٩٠) تنتج تدفقاً لا يتهدى من الكتب عن علم الجمال وفن الشعر . لقد وجدت الحركة نهايتها وتجميعها المؤقتين في المجلدات الخمسة الضخمة من كتاب «علم الجمال» (١٨٤٤ - ١٨٥٦) لفريدريك تيودور فيشر .^(١) ولقد شارك أعظم الفلاسفة في هذا الانشغال بالأفكار الجمالية : كانت وشلنج وشلرماخر وهيجل وشوبنهاور . ولقد قدم كل منهم نسقه الخاص في علم الجمال ، أو على الأقل حصص كل منهم للفن دوراً بارزاً في خطته عن العالم . وإلى حد ما روج الشعراء ومؤرخو الأدب ، وطبقوا وعدلوا الأفكار التي صدرت عن العقول التأملية العظيمة . ولقد عرض كل من شيلر ونوفالس^(٢) وتيك^(٣) وجان بول^(٤) فلسفته في الفن والأدب . وانصهرت الحركة التاريخية المعاصرة - آنذاك - مع الحركة الجمالية : ولأول مرة كُتب التاريخ وفق مبادئ نقدية وجمالية في البداية برفق على يد بوتريك^(٥) ، ثم بروعة وجسارة على أيدي الأخوين شلجل وجرفينوس^(٦) وعديد من الآخرين .

(١) فريدريك تيودور فون فيشر (١٨٠٧ - ١٨٨٧) : شاعر وناقد وعالم جمال ألماني . أستاذ بجامعة توبنجن وزيورخ وشتوتجرت . طور علم الجمال الهيجلي إلى أساس نظري للواقعية . (المترجم) .

(٢) فريدريك ليوبولد نوفالس (١٧٧٢ - ١٨٠١) : شاعر وكاتب رومانسي درس القانون . وقد ألهمته وفاة خطيبته عام ١٧٩٧ بالكتابة عن الموت والحب . (المترجم) .

(٣) جوهان لودفيج تيك (١٧٧٣ - ١٨٥٣) : أديب ألماني ارتبط بالرومانسيين نوفالس وشلجل في بينا . كتب قصصاً وروايات ومسرحيات رومانسية ، وترجم مجموعة من الأشعار الغنائية في العصور الوسطى . (المترجم) .

(٤) جان بول (١٧٦٣ - ١٨٢٥) : روائي رومانسي ألماني ربط بين التخيل والعكامة والواقعية السيكلوجية . (المترجم) .

(٥) فريدريك بوتريك (١٧٦٦ - ١٨٢٨) : فيلسوف وناقد ألماني أستاذ بجامعة جوتنجن من ١٧٩٧ إلى ١٨٢٨ . له كتاب «علم الجمال» عام ١٨٠٦ . (المترجم) .

ومن وجهة نظرنا الخاصة - والتي تتركز دائما على الأدب والنظرية الأدبية وفن الشعر والنقد - فإن الكثير مما له أهمية محورية بالنسبة لعلماء الجمال والشعراء الألمان ، لم تبد لهم إلا على نحو ملائم بشكل غير مباشر . ومثل هذه الموضوعات تَمَّتْ تماما إلى تاريخ علم الجمال . ولكن حتى أشد علماء الجمال تجريدا يطرحون مسائل بعينها بشكل دائم هي أساسية بالنسبة لنظرية الأدب : مكانة الأدب بين الفنون ، طبيعة الشعر ، وظيفة الفن في الحضارة ، سيكولوجية الفنان والجمهور . زيادة على ذلك فإن معظم علماء الجمال الألمان كانوا مهتمين بمسألة أجناس الشعر ، فقد اعتقدوا أن هذه الفروق هي مشكلة فلسفية . ويكاد جميعهم أن ينشغلوا بطبيعة التراجيديا . ولقد انتقل علم الجمال ييسر إلى فن الشعر ؛ ومعظم مسائل فن الشعر - مثل الفرق الحاسم بين الفن الكلاسيكي والفن الحديث (الرومانسي) - أفضت إلى مسائل فلسفة التاريخ ، وفن الشعر التاريخي ، وبشكل حتمي نقد الأعمال الأدبية .

وفي هذا الكيان الهائل من الفكر يبدو - بصفة خاصة - أنه من الصعب رسم خط بين التأملات العميقة عن طبيعة الجمال والفن من جهة ، والنقد الأدبي من جهة أخرى . وهناك كتب مثل «فلسفة الفن» لشلنج ، أو «محاضرات علم الجمال» لهيجل تطرح تأملات ميتافيزيقية والنقد التطبيقي التفصيلي معا ، لا في انفصال ، بل في تكامل وثيق . ونحن إذ ندرس هؤلاء المؤلفين نصبح

(٦) جورج جوتفريد جرفينوس (١٨٠٥ - ١٨٧١) مؤرخ أدبي ألماني أستاذ بجامعة جوتينجن في عام ١٨٣٦ ثم طُرد منها بعد عام بسبب آرائه السياسية المتحررة . ثم عاد إلى الحياة الأكاديمية مرة أخرى عام ١٨٤٤ في جامعة هيلبرج . يرى أن الأدب يحكم عليه لا بمعيار علم الجمال ، بل بمعيار السياسة ، ومبرر الأدب هو خدمة المجتمع وتقدم المصالح القومية . (المترجم) .

واعين بالفعل كيف كان كروتشه مصيبا عندما أكد أن النقد هو جزء من علم الجمال ، إنه علم جمال تطبيقي (بالفعل) . زيادة على ذلك لما كان كثير من الانتباه قد تركّز على هذا الكيان من الفكر الجمالي كنظام فلسفى ، فقد يكون مما له بعض القيمة التأكيد على الأهمية التى كانت لدى هؤلاء الكتاب فى المسائل الأكثر عينية من النظرية الأدبية والنقد .

وستكون مهمتنا بسيطة نسبيا إذا استطعنا أن نتحدث عن هذا الكيان للفكر ككل موحد ، وإذا كان حقا (شأن العديد من توارىخ الفلسفة كما نخبرنا) أن هناك تطورا منطقيا من كانت إلى فيشته ، ومن ثم إلى شلنج وهيجل . لكن الواقع أكثر تعقيدا بمراحل ؛ فكل من هؤلاء الفلاسفة شبّ فى تربة عقلية مختلفة ومرّت بتطور مختلف . وإنّ الشعراء والنقاد التطبيقيين لا يسهل تصنيفهم على أنهم دعاة أو مروّجون بسطاء للفلاسفة . ومسألة الأفضليات والمصادر والتأثيرات تعقدت بشكل يدعو لليأس ، وفى غيبة التفاصيل الدقيقة لا يمكن الإجابة بتأكيد فى عديد من الأمثلة . وعلى الإنسان أيضا أن يتبين أنه لفترة ما كان هناك «تفلسف سمفونى» بالفعل ، مجتمع الفكر والتأمل يحسب حساب ثراء التيارات المتشابكة والتخصيب المتشابك .

وأمام القراء الإنجليز صعوبة إضافية فى فهم هؤلاء المؤلفين : فالمقدمات الفلسفية لعديد منهم قد أصبحت فى معظمها مما يستعصى على الاستيعاب بالنسبة لعديد من معاصرنا الذين شبّوا فى مناخ عقلى مختلف تماما . وسوف يرفض الكثيرون هذه التأملات على أنها بيوت ورقية للنزعة اللفظية المدرسية أو الإشراق الصوفى . ومثل هذا الانطباع العام سيكون له بعض الأساس فى الواقع : فهؤلاء الألمان كثيرا ما يكونون فى خطر شديد من جرّاء الصوفية الضبابية

أو أشكال الالتباس اللفظية المدرسية . إنهم يستخدمون الكلمات على نحو مهلهل فضفاض ، ويحرفون معانيهم بسرعة ودون تحذير ، وينخرطون فى كثير من الأمور المراوغة والألعاب الخاصة بالتسمية . ويجب أن نكون على حذر دائم ضد حيل لعنتهم ، وإن كان يجب أن ندرك أنهم يدافعون عن ممارستهم بالنظرية السياقية للغة ، وبحجة أن الإبداع الفلسفى هو أيضا إبداع لغوى . ويجب أن نحاول - على نحو دائم - أن نترجم ما يقولونه إلى لهجتنا ، وكمجرد عرض لا يحقق غرضنا بجعل هؤلاء المؤلفين مفهومين ، وعندما يتم فهمهم فإنهم يصبحون موضع الاستخدام والنقد .

ومعظم الكتابة عنهم - وخاصة فى ألمانيا - يبرهن على أنها غير مفيدة بمفردها ؛ لأن كل ما تفعله هو مجرد عرض لقاموسهم وقضاياهم اليقينية ، وليس فيها مبدأ للاختيار بدون تحفظات وبدون مسافة . وبعض الكتابات الإنجليزية ليست أكثر فائدة ، وذلك لسبب مختلف : فهى لم تفهم المصطلح والفروض والأغراض الأساسية . فمثلا ، من السهل أن تصنع لغوا من هيجل بافتراض أن الكلمة الألمانية للفحوى تترجم «بالمفهوم» ، وأن نعزو له «نزعة منطقية شاملة» ، وهو الاعتقاد المخيف الذى يذهب إلى أن الفيلسوف يدع العالم من خلال سلسلة من الاستدلالات .

ويجب أن يكون كتاب «نقد ملكة الحكم» (١٧٩٠) لكأنت نقطة الانطلاق لأى مناقشة لأن مناهج الكتاب ومشكلاته بُت أنه كان لها تأثير هائل على كل الفكر اللاحق عن الفن فى ألمانيا . وليس فى كتاب «نقد ملكة الحكم» أى ذكر عن المؤلفين الأفراد ، ولا يوجد إلا القليل القليل عن الأدب أو الشعر بشكل مباشر . وسيكون من الممكن من خلال كتابات كأنت الأخرى ومحاضراته

ورسائله أن لجمّع آراءه الأدبية واتجاهات ذوقه . إنه قارئ نهم ، ولا يقتصر هذا على الأدب الألماني ، بل يمتد إلى الأدبين الفرنسي والإنجليزي . لكن نقده الأدبي (الذى ليس بالمتنع عن تمييزه بأى حال) يصعب - مهما يكن الأمر - أن يشير إلى الوضع التأملى الوارد فى كتاب «نقد ملكة الحكم» . وعلى أى حال يعزل بالفعل - وبأكبر حسم - العالم الجمالى عن عالمى العلم والأخلاق ، وعن الأمور النفعية بقوله : إن الحالة الجمالية للعقل هى عن إدراكنا الحسى لما هو سار ومفيد وحقيقى وخير . ولقد ابتكر كانت التعريف الشهير : إن اللذة الجمالية هى «إشباع لا غرضى» ، وهو مصطلح يمكن استعماله استعمالا سيئا ، فيما لو كان المقصود أن يوحى بنوع من عقيدة الفن للفن . إن «اللاغرضى» عند كانت يعنى استبعاد تدخل الرغبة ، وتوجيه كيائنا للعمل الفنى دون أى تدخل ، ودون إدخال اضطراب فيه من جانب الأغراض النفعية المباشرة . ولا ينكر كانت بالمرّة الدور الهائل للفن فى المجتمع ، أو - كما سوف نرى - فى الميتافيزيقا . كل ما يريده هو أن يميّز موضوع بحثنا عن الأخلاق واللذة والحق والنفع .

وهذه الفكرة عن ذاتية الفن ليست - بطبيعة الحال - جديدة تماما مع كانت : فقد كان يجرى التمهيد لها طوال القرن على أيدى مفكرين من أمثال هتشنسون ومندلسون . ولكن التبرير للفكرة عند كانت قد طُرِح لأول مرة على نحو نسقى بتحديد التمييز بين العالم الجمالى مقابل (كل) الجوانب الأخرى : ضد النزعة الحسية وردها الفن إلى اللذة ، وضد النزعة الأخلاقية والنزعة العقلانية والنزعة التعليمية . ولقد بُذلت عدة محاولات لتفنيد نتائج كانت : فمن المؤكد أن النزعة الحسية والنزعة العقلية لا يزال لهما دعامتُهُما والمدافعون عنهما .

ولكن مهما تكن صعوبات حل كانت فإنه قد وضع أصبعه على المسألة المحورية في علم الجمال . فما من علم يكون ممكنا لا يكون له موضوعه المميز . فإذا كان الفن لذة بكل بساطة أو تواصلًا أو خبرة أو استدلالًا متدنيا فإنه يكف عن أن يكون فنا ، ويصبح بديلا لشيء آخر .

ولكن توجد أفكار أخرى : بجانب هذا التعريف الأولى في «نقد ملكة الحكم» ثبت أنها ذات تأثير مماثل . وكانت - شأنه شأن الكثيرين من الكتاب قبله وبعده - كان قلقا بشأن نسبية الذوق وذاتيته . إنه يسلم بحقيقة الذاتية ، لكنه يتراجع عن هذا التسليم بنظرية عن «الحس المشترك» لدى الناس جميعا ؛ فكل حكم جمالي هو مجرد شعور ذاتي ، لكنه (يزعم) أن له مصداقية كلية ، ويمكن أن يفعل هذا لا لسبب سوى أنها يجب أن تفترض حسا مشتركا لدى الجنس البشرى كمعيار مثالي .

ويتأسس رأى كانت في العبقورية بالمثل على إدراك لا عقلانياتها الأساسية ومصدرها في اللاشعور مع القول بتناسق معيارى من خلال منظور لمنتجاتها . والعبقورية عند كانت فطرية ، «فهى الألمية التى تفرض بها الطبيعة قواعد الفن» .^(٧) فهى - إذن - لا شعورية . إنها لا تستطيع أن تبتكر قواعد للأعمال الفنية الأخرى ؛ إنها دائما عبقورية أصيلة ، ولكن يمكن أن يوجد - بالطبع - لغو أصيل (يمثل ما يمكن أن توجد أحكام. للذوق من قبيل اللغو) . إن منتجات العبقورية يجب أن تكون على شاكلة أمثلة إرشادية ، أى أن الأعمال الفنية تدعو إلى حق الاعتراف بها .

ولكن بالنسبة للتطور اللاحق لعلم الجمال الألماني ثبت أن هناك فكرة أخرى عند كانت لها كل الأهمية . فلقد تصور الفن والطبيعة متماثلين تماثلا

(٧) نقد ملكة الحكم (١٧٩٠) ص ١٨١ (طبعة فورلاندر) ، ليزنح ، ١٩٤٨ .

صارما ؛ فالعمل الفنى مضاهٍ للجهاز العضوى ، لا بالمعنى الاستعارى الذى يقارن وحدة العمل الفنى بوحدة الجهاز العضوى ، بل لأن كلا الفن والطبيعة العضوية يجرى تصوّرهما تحت مصطلح «الغرضية بدون غرض» . إن الفن والطبيعة العضوية يشيران إلى قهر نهائى للثنائية الأساسية فى فلسفة كانت . إن العالم منقسم إلى مملكتين : مملكة الظاهر (ومن هنا مملكة الضرورة) ، وهى متاحة لعقلنا عن طريق الحواس ومقولات الفهم ، ومملكة الحرية الأخلاقية التى لا تتاح إلا فى الفعل . ويلمح كانت فى الفن إمكانية إقامة جسر على الهوة بين الضرورة والحرية ، بين عالم الطبيعة الجبرية وعالم الفعل الأخلاقى ، ويحقق الفن وحدة العام والخاص ، وحدة الحدس والفكر ، وحدة التخيل والعقل ؛ وهكذا يضمن الفن وجود «ما يجاوز الحسى» ؛ ففى الفن وحده وعبر «الحدس العقلى» نصل بالفعل إلى ما يسميه كانت «الطراز العقلى» ، ولكنه يتردد فى الوصول إلى هذه النتيجة : فإن «البنية المجاوزة للحسى للطبيعة» ^(٨) تندّ عن أى معرفة «نظرية» ، وعلى نحو ما سيشكو منه هيجل . «إن روح فلسفة هيجل هى أن يكون لديها وعى بهذه الفكرة الأسمى ، ولكن ليمحوها من جديد» . ^(٩)

ولا يكاد يتناول كانت الشعر على هذا النحو فى كتابه «نقد ملكة الحكم» إلا فى تصنيف الفنون ، فهو يدرجه على أنه «فن الكلام» مع البلاغة ، ويضعه أولا بين الفنون ^(١٠) ؛ لأنه يحرر التخيل ، ويرفع نفسه إلى مصاف «الأفكار» .

(٨) المصدر السابق ، ص ٢٢٧ .

(٩) هيجل . الأعمال ، المجلد الأول ص ٢٧٢ .

(١٠) نقد ملكة الحكم ، ص ٢١٥ ، ص ٢٠٥ .

و «الفكرة» هي مصطلح من أكثر مصطلحات كانت صعوبة : بطبيعة الحال هي ليست مطابقة للفكرة العامة أو المفهوم . إن الفكرة الجمالية هي عرض للتخيل الذى لا توجد فكرة محددة (أو مفهوم) ملائمة له . إن الأفكار هي عروض للتخيل الذى هو شبيه للواقع . ولكن ما يحدث فى الفن هو بالضبط أن الأفكار «العقلانية» «التأملية» (أى الأفكار الخاصة بالأشياء الخفية ، وعالم ما هو مبارك ، وعالم الجحيم والخلود والإبداع . . إلخ) تصبح حسية من خلال الشاعر . إنه يستطيع أن يصنع موتاً حسياً أو حسداً (أو أى رذيلة أخرى) أو حبا أو شهرة على نحو حسى .^(١١) ومصطلح «الفكرة» قريب من المصطلح اللاحق «الرمز» . إن الفكرة تشير إلى المشكلة العامة فى كتاب «نقد ملكة الحكم» : تشير إلى وحدة العام والخاص ، المجرد والحسى ، تلك الوحدة المتحققة فى الفن .

ولكانت نظرية فى الجليل . وعلى الرغم من أنه يكاد يطبقها على الطبيعة فحسب فإنه ثبت تأثيرها البالغ فى تاريخ علم الجمال : فقد استخدم شيلر والأخوان شلجل مصطلح الجليل لتفسير التراجيديا . ويصف كانت الجليل فى إطار الأفكار السائدة فى القرن الثامن عشر : إن الجليل مخيف ، مقلق ، بل حتى مرعب ، لكنه فى الوقت نفسه جذاب . والإنسان فى تجربة الجليل فى الطبيعة يواجه إما الجرم أو القوة ، وكلاهما يتجاوز قدرات التخيل . وبينما يعمل الجمال على استمالة الإحساسية والفهم على أن يتعاونوا بشكل متناغم ، يتسبب الجلال فى صراع بين التخيل والعقل . ويفشل تخيلنا فى التقاط لا تنهى الكون أو كلية الطبيعة المتمثلة فى العواصف أو الزلازل أو الكوارث الطبيعية . ولكن بينما نمارس العجز إزاء الطبيعة ، لا نزال نؤكد إنسانيتنا ، وإحساسنا

(١١) المصدر السابق ص ١٩٤ .

بحريتنا ومصيرنا المجاوز لما هو حسى . ومن ثم يبرهن الجليل على أنه طريق آخر إلى ما يجاوز الحسى ، وبطبيعة الحال ليس عن طريق العقل ، ولكن التخيل يلمحه لمحا . وإذا طبقنا الجليل على الفن (كما لم يفعل كانت بوضوح) فإننا نجد طريقا آخر لإعطاء معنى ميتافيزيقى وأخلاقي للفن . ولقد تردّد كانت نفسه فى استخلاص النتائج ، لكن كل أتباعه رأوا التضمينات بوضوح أشد وحرية أكبر . وإن علم جمال يبدأ بتحديد قاصر على ما هو جمالى ؛ يصبح مبررا لأشد مطالب الفن ميتافيزيقية وأخلاقية .

* * *

إن التالى المباشر الذى لا يزال حذرا بعد كانت هو الشاعر فريدريك شيلر (١٧٥٩ - ١٨٠٥) . وتقوم مصادر نظريات شيلر الأدبية فى مبحث المعرفة وعلم الجمال عند كانت ، لكن لا يمكن وصف شيلر نفسه بأنه مجرد تلميذ لكانت . لقد استمدّ الكثير من مصطلحاته وبعضا من فروضه الأساسية عن الطبيعة المزدوجة للإنسان : الحسية والحرية ، الطبيعية والأخلاقية ، وهذا من تعاليم كانت ؛ لكنه عدّلها تعديلا شديدا . وهو فى بعض الجوانب يلتقط خيط علم الجمال الأفلاطونى الجديد المستمد من شافيتسبرى وأتباع ليتر فى ألمانيا .^(١٢) ونظريات شيلر تُبَيّن أنها ينبوع كل النظريات النقدية الألمانية اللاحقة . ومنهج

(١٢) هذه المسألة شائكة مثيرة لكثير من الجدل من الناحية التاريخية . وبالنسبة للتركيز على لينتر ، قارن روبرت سومر . الأساس الموحد لتاريخ علم النفس وعلم الجمال الألمانى . (فريزبرج ١٨٩٢) ؛ وبالنسبة للتركيز على شافيتسبرى ، قارن اريست كاسيرير . «شيلر وشافيتسبرى» فى مشورات جمعية جوته الإنجليزية ، السلسلة الحديدية ، العدد ٤٠ (١٩٢٥) ص ٢٧ - ٥٩ ، وقد قام وليم ويت فى كتابه «شيلر» بتصحيح هذا التوازن . والأدب المكر جري مسحه فى كتاب فلهم بوهمة : «رسائل فى التربية الحمالية للإنسان من تأليف شيلر» .

شيرلر يتواصل بشكل مغاير فى كتابات الأخوين شلجل ، وفى شلنج ، وفى سولجر ؛ ولقد وصل إلى إنجلترا من خلال كولردج ؛ ووصل الذروة فى هيجل الذى أثر بدوره تأثيرا عميقا فى نقاد الفترة المتأخرة من القرن التاسع عشر ، مثل بلنسكرى فى روسيا ، ودى سانجيتيس فى إيطاليا ، وتين فى فرنسا .

لقد جرت مناقشة شيرلر على نطاق متسع تماما باعتباره عالم جمال تجريديا ومعظم كتاباته تشغل بالمشكلات التأملية بعلم الجمال العام : طبيعة الجمال ووظيفته ، الوهم الجمالى ، العلاقة بين الفن والأخلاق ، الفن والفلسفة ، «النفس الجميلة» ، اللطافة ، والوقار فى الناس ، وموضوعات الطبيعة ، وما إلى ذلك . وبالنسبة لأغراضنا فإنه يكفى أن نعرض - بإيجاز - لبعض المسائل التى ستكون هامة للنظرية الأدبية . ويمكن للإنسان أن يتبع التطور المعقد لشيرلر فى وجهات نظره بالنسبة لهذه المشكلات . لقد تحرك من نزعة تعليمية فجّة بالأحرى إلى وضع يدرك التمايز والتباعد فى العالم الجمالى ، وذلك فى ظل تأثير تحليل كانت . وهو يبدو فى بعض صياغاته أنه يقترب من وضع الفن للفن ، الذى قيل إنه واحد من مبتدعيه الأوائل الأساسيين .^(١٣) لكن سيكون هذا خطأ جسيما فى فهم وجهة نظر شيرلر الفعلية ، والمصطلح التعس المفضل «دافع اللعب» الذى يشخص به النشاط الجمالى الحر . فلا شأن لدافع اللعب بالنقص فى النتيجة ، وطيش لعبة الطفل وعدم حقيقتها . إنه مصطلح يشير إلى تحرر الفنان من الأغراض العملية المباشرة ، تحرر من النزعة النفعية والنزعة

(١٣) قارن روز هراسيس إيجان : «نشوء نظرية الفن للفن فى ألمانيا وإنجلترا» ، الجزء الثانى . نورثامبتون ، ماسوشيتس ، ١٩٢١ ، ١٩٢٤ ، انظر أيضا إرفنج باييت . «شيرلر منظرًا جماليا» فى «عن كون الإنسان مبدعا» (بوسطن ، ١٩٢٢) ص ١٢٤ - ١٨٦ ، بالنسبة للتفسير الفج لوضع شيرلر استنادًا إلى اقتباسات قليلة .

الأخلاقية ، إنه يشير إلى إبداعيته ، يشير إلى «نشاطه الذاتى» . والفنان فى تصور شيلر هو الوسيط بين الإنسان والطبيعة ، بين العقل والحس ، بين الدافع إلى تمثل عالم الحواس والدافع إلى إخضاع العالم لقانون الأخلاق . وهكذا يلعب الفن دورا حضاريا هائلا ، يصفه شيلر فى كتابه «رسائل عن التربية الجمالية للإنسان» (١٧٩٥) . إن الفن يداوى جروح الحضارة والانقسام بين الإنسان والطبيعة ، بين عقل الإنسان وحواسه . إن الفن يجعل الإنسان كلاً مرة أخرى ، إنه يصالحه مع العالم ، ومع نفسه .

وسيكون من الخطأ فى الفهم أن نعد شيلر محبا للجمال ؛ لأنه أدرك الطبيعة الخاصة للفن ، ورأى فيه نشاطا حرا ؛ وسيكون من الخطأ الجسم المماثل إذا ما اعتقدنا أنه صاحب نزعة شكلية ؛ لأنه يقول «فى العمل الفنى الجميل وحده لا يجب أن يعمل المحتوى شيئا ، إن الشكل هو كل شيء» . . . إن السر الخاص لفن الفنان البارع هو أنه يمحو المادة عن طريق الشكل» .^(١٤) إن الشكل والمادة يستعملان - هنا - بمعنى كانتى خاص يفترض ثنائية بين مجرد المعطيات الحسية غير المنظمة ومقولات عقل الإنسان . وبصفة عامة ، ومهما يكن الأمر فإن شيلر يصوغ نظرية عن التبادل الدقيق بين الشكل والمحتوى ، إنه يصوغ «نظرية عن الوحدة الفعلية والنفوذ المتبادل بين المادة والصورة»^(١٥) ؛ لأنه يستخدم مصطلح «الشكل الحى» .^(١٦)

(١٤) المصدر السابق ص ١٩٤ .

(١٥) الأعمال الكاملة ، بإشراف جوينتر ، المجلد ١٨ ، ص ٨٣ .

(١٦) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٨ ، ص ١٠٠ .

فى البداية استشارت شيلر عبارة حادة عن النظرية العضوية . فقد قرأ بحث كارل فيليب موريس^(١٧) «عن المحاكاة التشكيلية للجميل» (١٧٨٧) ، ولم يهجه «التأكيد المبالغ فيه من أن كل عمل من عالم الجميل يجب أن يكون كلا مستديرا كاملا ؛ فإذا ما افْتُقِدَ نصف قطر واحد من هذه الدائرة ، فإنه يهبط إلى أسفل ما لا فائدة فيه . ووفق هذا التعبير لن يكون لدينا عمل كامل واحد ، ولا نتوقع أن يتوفر لنا عمل كامل واحد فى التو» .^(١٨) ولكن فيما بعد - وربما تحت تأثير جوته - فإنه يقول : «إن كل عمل من أعمال الشعر - طالما أنه على هذا النحو : حتى لو كان (مفترضا) فحسب ، وهو كُلُّ منظم فى ذاته - يجب الحكم عليه فى ذاته لا وفق صياغات عامة ، وبالتالي وفق صياغات جوفاء» .^(١٩) وعلى أى حال فإن شيلر فى ممارسته النقدية كثيرا ما يترد إلى ثنائية الشكل والمحتوى ، الموضوع والتناول . وهو يناقش باستمرار اختيار الموضوع ؛ حتى إنه يقول : إن «اللحظة الحرجة الكلية فى الفن قائمة فى ابتكار قصة شعرية» .^(٢٠) ولا توجد إلا مناقشة بسيطة للمشكلات الصورية الفنية فى كتابات شيلر ؛ حتى عندما يتجه إلى التفاصيل الشديدة لعمليات التأليف عنده أو عند جوته . وهو فى مهمته النقدية فى امتداحه لكتاب «فن الشعر» لأرسطو ، والذي لم يقرأه

(١٧) كارل فيليب موريس (١٧٥٧ - ١٧٩٣) كاتب ألماني أستاذ علم الآثار بتكاديمية الفن ببرلين عام ١٧٨٩ ، وله مؤلفات جمالية ، وساهم فى الدراسات السيكلوجية ، كما أن له روايتين تعدان من السير الذاتية ، وله كتب فى الرحلات - (المترجم) .

(١٨) الرسائل بإشراف جوناكس ، الرسالة الثانية ص ٢٠٠ .

(١٩) جوناكس ، المجلد السادس ص ٣٣٩ : إلى كريستيان ج. شوتز ، ٢٢ يناير ١٨٠٢ .

(٢٠) جوناكس . المجلد الخامس ، إلى جوته ٤ أبريل ١٧٩٧ .

إلا متأخراً جداً (١٧٩٧) - وهذا يثير أشد استغراب - يعلّمه «القاضى الصارم لكل إنسان يتمسك بحدّة بالشكل الخارجى ، أو يتجاهل الشكل بالكلية» .^(٢١) لكن هذه المشكلات هى مشكلات علم الجمال العام ، وهى هامة وإن كانت من أجل النظرية الأدبية . والأهمية الأساسية لشيلر بالنسبة للنقد يجب البحث عنها بالأحرى فى إعادة صياغته للجدال القديم بين القدماء والمحدثين ؛ فيطرح ثنائية جديدة عن الشعر «الفطرى» و «الوجدانى» ؛ وهى ثنائية توسّع فيها فأصبحت نظرية للأدب الحديث والتاريخ الكلى للأدب ، ولنظريته الجديدة عن الأجناس الأدبية ، التى تحاول أن تحل محل التصنيفات التقليدية مقولات جديدة عن «أحوال الشعور» . إن شيلر فى المقام الأول هو فقط مُنظّر للأدب ، لكنه يطرح أيضاً نظريته فى إطار محدود للغاية من النقد التطبيقي ، الذى لا يضيء فحسب فهم نظريته ، بل له أيضاً قيمة داخلية كنقد لمؤلفين ألمان قديرين ، معظمهم معاصرون : جوته أساساً وبرجر وكلوبتشوك^(٢٢) وشيلر نفسه لأنه يحلّل ويستعرض جهرة (وإن كان تحت اسم مجهول) عمله بتنزّه وتجرد شديدين .

لقد توقع شيلر التولّد الكامل لفنه من تأملاته ، لكنه توصل إلى الحكم على القيمة العملية والمباشرة للنظرية بالنسبة للفن على نحو سلبي تماماً . كتب شيلر : «لا تزال هناك مشكلة قائمة ماذا كان لفلسفة الفن فيها ؟ ما الذى يمكن

(٢١) حوناس المجلد الخامس : إلى جوته ٥ مايو ١٧٩٧ .

(٢٢) هريديك حوثليب كلوبتشوك (١٧٢٤ - ١٨٠٢) شاعر ألماني أحرز شهرة عريضة عندما نشر عام ١٧٤٨ أول ثلاثة مقاطع من ملحمة الدينية (المسيح) بوزن غير مقفى . وعاش فى كويهاجن من ١٧٥١ إلى ١٧٧٠ تم نشر فى هامبورج بعد ذلك المقاطع من الخامس إلى المقطع العشرين من ملحمة (المسيح) . ويجانب هذا له كتابات نقدية ومسرحيات دينية . (المترجم) .

أن تقوله للفنان ؟» . وقد اعترف بأنه سوف يعطى «كل ما أعرفه ويعرفه الآخرون عن علم الجمال التجريدى من أجل ميزة تجريبية واحدة ، من أجل حيلة واحدة للحرقة» . ولقد اشتكى أنه هو نفسه قد «طبق» ميتافيزيقا الفن على نحو مباشر للغاية على الأشياء ، وتناوله كأداة عملية ، وهو أمر ليس ملائما له ، طارحا استعراضه لبرجر وماتيسون^(٢٣) كمثالين .^(٢٤) وعندما أصبحت «عذراء الأورليانز»^(٢٥) موضوع تحليل ميتافيزيقى عند أحد أتباع شلنج ، اشتكى شيلر أنه لا يوجد أى «انتقال من الصيغ الجوفاء العامة إلى الحالة الخاصة» : «إن الفلسفة والفن لم يستوعبا بعد كل منهما الآخر ، ولم ينفذا كل منهما فى الآخر ، ويفتقد الإنسان أكثر من ذى قبل (آلة منطقية) تتوسط بينهما» .^(٢٦) ولقد كان هذا هو هدف شيلر بالضبط ، والذى يصعب أن يعد شيئا طوبويا أو غير هام .

وأهم نقد عند شيلر هو بحثه عن «الشعر الفطرى والشعر الوجدانى» (١٧٩٥ - ١٧٩٦) ، وهو قائم على تقابل بسيط مخادع : الشعر «الفطرى» هو شعر «طبيعى» كُتب والعين واقعة على الشيء - إنه «محاكاة للطبيعة» ، فن موضوعى واقعى أساسا ، فن لا شخصى ، تشكيلى ، بينما الشعر «الوجدانى» تأملى مدرك ذاتيا ، شخصى ، وموسيقى . والشاعر «الوجدانى»

(٢٣) فريدريك فون ماتيسون (١٧٦١ - ١٨٣١) : شاعر ألماني أمين مكتبة ملك فريتمبرج فى شتوتجارت فى عام ١٨١٢ ، يمتاز شعره بالذعة السوداوية والعذوية . وهناك فقرات من الشعر الرعوى . وقد ألف قصيدة «أوليد» : لكى يلحنها بيتهوفن (المترجم) .

(٢٤) جوناثان ، المجلد الخامس ، ص ٣٩٣ ، ص ٣٩٤ ، ٣٩٧ : إلى همبولت ٢٧ يونيو ١٧٩٨ .

(٢٥) مسرحية كتبها شيلر عن جان دارك (المترجم) .

(٢٦) جوناثان ، المجلد السادس ، ص ٣٣٢ - ٣٣ : إلى جوته ٢٠ يناير ١٨٠٢ .

مواجه بالهوة بين الواقع والمثال ، ولديه الاختيار من وجهات النظر تجاهه . وهو يستطيع أن يؤكد المسافة بين المثالي والواقعي ، ويتطلع من ذروة المثالي إلى الواقع ، ومن ثم يتخذ موقف السخرية . وهو يستطيع أن ينوح على فقدان المثالي ، ويكتب مراثي . أو يستطيع - أخيرا - أن يتخيل المثالي في الماضي أو المستقبل على أنه حقيقي ، ويكتب أناشيد رعوية . وتتأرجح تصنيفات شيلر بالنسبة لهذه النقطة : ففي البداية تجاهل الأنشودة الرعوية . ثم لم يعترف بها إلا على أنها فرع من الرثاء ، ثم منحها أخيرا مكانة مستقلة . زيادة على ذلك فإن النظرية العامة واضحة : إنها تصنيف لا للأجناس الأدبية التقليدية ، بل لأحوال الشعور ، بوجهات النظر تجاه الواقع : فيمكن أن توجد دراما - مرثية مثل «تاسو» لجوته ، أو تراجيديا ساحرة مثل مسرحية شيلر نفسه «الصوص» ، وقصيدة «الفردوس المفقود» للمتون ، و «الفصول» لطومسون ، يمكن أن يكونا مثالين لكل الأحوال الوجدانية الثلاثة . (٢٧)

وتقترن هذه النظرية الجديدة عن الأحوال الشعرية بخطة للتاريخ ونظرية في الأدب الحديث . وقد دلت هذه النظرية على تبرير ذاتي لشيلر في منافسته لجوته ، وأصبحت نقطة الانطلاق عند الأخوين شلجل ، اللذين أعادا صياغة ثنائية شيلر الخاصة بالتقابل بين الأدب الكلاسيكي والأدب الرومانسي . وصعوبة ربط علم النماذج الشخصية للأدب بفلسفة لتاريخها ، وتطبيق نقدي عيني على الشخصيات والعصور الخاصة لم يتم التغلب عليها بالكامل ؛ فهناك تفككات في الصياغة ، وانحرافات في معنى المصطلحات ، وتأكيدات مختلفة في تقييم شيلر . وأنماط وجهات النظر الذاتية إما متميزة تميزا حادا أو مرتبطة بشدة بفترات

(٢٧) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ١٧٥ قارن ص ٥٣٥ - ٥٣٦ .

تاريخية معينة . والحقب كثيرا ما جرى تشخيصها في إطار معايير تعسفية قليلة وفق الخصائص النوعية للمؤلفين الأفراد . ومن السهل الإشارة إلى أنه لم يكن هناك على الإطلاق شاعر «فطري» تماما أو عصر «فطري» تماما ، وإن شيلر كان يفكر كثيرا في إطار المتقابلات والأنماط النقية والعصور البارزة . ولكن مع هذه التحفظات أعطت النظرية بصيرة عميقة في عملية الأدب ، والوضع الخاص للأدب الحديث .

إن الشعر «الفطري» هو أساسا شعر العالم القديم - وخاصة شعر هوميروس ؛ والشعر «الوجداني» هو شعر عصر يكون الشاعر فيه في صراع مع بيئته ، وينقسم داخل نفسه . إن العقل والشعور ينفصلان ، وتكون وحدة التقدير قد دُمّرت و «تفكك الإحساس» (إذا ما استخدمنا مصطلح الشاعر إليوت) يكون قد تمّ . وعلى أي حال يدرك شيلر نفسه أن التفرقة التاريخية لم تكن خالصة وواضحة تماما بشكل مطلق . فهو يعرف أن هناك شعراء «وجدانيين» في العالم القديم ، وخاصة قرب خاتمته (على سبيل المثال هوراس) ، وهو يعترف بإمكانية وجود شعراء «فطريين» في الأزمنة «الوجدانية» الحديثة ، على الأقل في حالات مفردة . ومثاله العظيم الذي كان في ذهنه حتى ولو لم يكن يسميه هو جوته ، الذي كان قريبه من الطبيعة والتلقائية والواقعية والموضوعية هو الهدف الدائم لإعجاب شيلر وحسده . وموقفه تجاه جوته ورأيه في إمكانية الشعر «الفطري» في الأزمنة الحديثة كانا - مهما يكن الأمر - ملتبسين تماما . فمن جهة يريد أن يقدر جوته ويضعه في مكانته كأعجوبة باقية محظوظة ، ويكاد يكون فلتة من فلتات الطبيعة في عصر كان هو ومعاصروه فيه بالضرورة «وجدانيين» ؛ ومن جهة أخرى أراد أن يعتقد أن جوته هو ضمان لإمكانية

إعادة ميلاد الشعر «الوجداني» باعتباره المثال العظيم للألمانى المصطنع بالصبغة اليونانية صاحب النزعة الكلاسيكية الجديدة . ومن جهة احتفل شيلر بالقديم الكلاسيكى . ولقد اشترك - إلى حد كبير - فى الهلينية المتطرفة لدى أصدقائه : جوته وهوبولت وهيلدرلين . ولقد رأى مثال الإنسانية متحققا فى اليونان ، وأراد أن يستعيده فى عصره . ولكنه من جهة أخرى أقرّ بأن هذا مستحيل ، وأنه هو نفسه مثل عصره كله : ملتزم بالنزعة التأملية والنزعة النقدية الذاتية والانفصال بين الرأس والقلب و «النزعة الوجدانية» بالمعنى الخاص به للكلمة .

وما يريده شيلر على الأقصى هو تصالح العروقة «الفطرية» والحادثة «الوجدانية» ، تصالح الطبيعة والفن ، تصالح الإحساس والعقل ، تصالح شخصيته هو مع شخصية جوته . ويقول شيلر عن موضوعات الطبيعة : «إنها هى ما نحن عليه ؛ وهى ما يجب أن نكون عليه ثانية فى يوم ما . لقد كنّا الطبيعة كما كانت ؛ وحضارتنا يجب أن ترجعنا ثانية إلى الطبيعة عن طريق العقل والحرية» .^(٢٨) وهو يشرح الأمر قائلا : «هذا الطريق الذى يتبعه الشعراء المحدثون هو قبل كل شئ نفس الطريق الذى يجب أن يسير عليه الإنسان بصفة عامة . والطبيعة تجعله متّحدا مع نفسه ، والفن يقسمه ويفصله ، وهو من خلال المثالى يعود إلى الوحدة»^(٢٩) . إن الطبيعة والفن والمثالى هى المراحل الثلاث التى تقابل الشعر الفطرى والوجدانى و «المركّب» ، الذى ليس له مصطلح خاص به عند شيلر .

(٢٨) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٤٨١ .

(٢٩) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٠٥ .

ونحن لا نحتاج إلى أن نفحص مدى اتفاق مفهوم الشعر «الفطرى» بالفعل مع التصور الحديث لطبيعة الشعر اليونانى ، ولا حتى شعر هوميروس . لقد سبق لفريدريك شلجل أن شرع فى هدم هذا التصور عن اليونانيين ، وهو التصور المستمد أساسا - فى ألمانيا على الأقل - من عبارة فنكلمان عن «بساطتهم النبيلة وعظمتهم الهادئة» . ولقد صحّح بوركهارت ونيتشه موقف الكلاسيكية الألمانية ، وربما أكّدا أكثر على ما هو «ديونيسى» ، وما هو «فوضوى» ، وما هو «خطر» ، وما هو مركّب عند اليونانيين . لكن الدقة التاريخية لصورة شيلر عن اليونانيين لا تهم كثيرا . إننا يجب أن ندرك المهارة والبصيرة التى يتم بهما تشكيل النمط . وشاعر شيلر «الفطرى» ليس بطبيعة الحال الشاعر البدائى ، بل هو شاعر يلاحظ الواقع بهدوء ، ويعيش كل صلة بالطبيعة ، ويكون صداقات مع القوى الكونية بتحويلها إلى آلهة جميلة . وقصيدة شيلر المبكرة «آلهة اليونان» (١٧٨٨) قد وجدت الصيغة الكلاسيكية للتقابل الذى صاغه فى البداية لتسج بين هيكل المقابر المسيحية والشباب الجميل ؛ فتضاف شعلة على التواييت الحجرية القديمة . إن اليونانيين يختلفون عنا بمشاعرهم تجاه المنظر الطبيعى والطبيعة . إنهم لا يعرفون النظرة الآلية للكون ؛ إنهم يرون الطبيعة ممتلئة حيوية ، ويعيشون فيها ، ولديهم - بكلمات الشاعر الإنجليزى وردزورث - «لمحات تجعلنى أقل تعاسة» . إن اليونانيين موضوعيون ، وواعون بتجرد ، ومباشرون فى علاقاتهم الأخلاقية . ويصورّ شيلر هذا التقابل بالعلاقة القائمة على الأمر الواقع عند هوميروس ؛ للتلاقى بين ديامدس وجلاسوس فى ساحة المعركة أمام طروادة . لقد تعرف العدوآن كل منهما على الآخر ، على أنهما ضيفان سابقان ، واتفقا على أن يتجنب كل منهما الآخر ، وأن يتبادلا درعيهما كتذكّار . ويصف أريوستو منظرا مماثلا للفارسيين فارو وريئالدو ، وهما ينخرطان

فى قتال وحدهما ، ثم يشتران السلام ، ويركبان معا حصانا واحدا ؛ لكى يقتنيا أثر أنجليكا . ولما كان أريوستو مواطنا عالميا متأخرا وبسيطا أقل فى نزعته الأخلاقية ، فإنه لا يستطيع أن يخفى دهشته وعاطفته فى ارتباطه بهذه الحادثة ، ويتغلب عليه شعور بالمسافة بين تلك العادات وعادات عصره هو . وفجأة يكفّ عن تصور الموضوع ، ويظهر فى شخصيته وهو يخاطب «شهامة الفروسية القديمة» . (٢٠)

ولم يكن هوميروس وحده هو الذى فى عقل شيلر ، فشكسبير أيضا عنده شاعر «فطرى» بالنسبة لإحساسه بالكلمة . ويعترف شيلر بأنه فى البداية «قد استثارة برود شكسبير ، وعدم اهتمامه ؛ مما سمح له أن يمزج فى غمار أعلى درجات الشجن ، ويجعل الغبى يقتحم المناظر الآسرة للقلب فى «هاملت» و «الملك لير» و «ماكبث» . . . إلخ . ولم أكن قد توصلت بعد إلى فهم الطبيعة من الوهلة الأولى» . إن شكسبير «فطرى» ؛ لأنه موضوعى : «وهو يشبه الرب من وراء بناء الكون فهو يقف وراء عمله . إنه عمله وعمله هو» . (٢١)

وشيلر بحديثه عن «المحاكاة الفطرية للطبيعة» لا يعنى النزعة الطبيعية . إنه يشارك فى الاستنكار الكلاسيكى الجديد لما هو «ألماني» وعام ، وما هو خيالى بشع . ومثاله عن الفن «الفطرى» هو كلاسيكية رائعة ، فن قائم على المبادئ الخالدة للطبيعة . وهو يعترض - بشكل ملح - على النزعة الطبيعية ، ويفعل هذا بحمية متزايدة .

إن الشاعر «الوجداني» هو الشاعر الحديث ، الشاعر فى عصر الحضارة والمعارف والتخصص - وهو منقسم على نفسه ، وهو فى صراع مع المجتمع .

(٢٠) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٠١ .

(٢١) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٤٩٩ - ٥٠٠ .

وشيلر لديه شعور غير عادى بعصره واغتراب الفنان عن عصره . ولقد أدرك أن الفطرة غريبة على عصره : «الشعراء من النمط الفطرى لا مكان لهم فى العصر الاصطناعى . ويصعب أن يكونوا على وجه الاحتمال فيه بأى حال من الأحوال ؛ إلا إذا أصبحوا وحوشا فى عصرهم ، ولا تنقذهم إلا صدفة الحظ من تأثيره الذى يصيب الناس بالشلل . وهم لا يستطيعون أن يخرجوا من المجتمع إطلاقا ، وإن كانوا يبدو أنهم خارجه بين الحين والحين ، ولكنهم بالأحرى أشبه بالغرباء الذين نفخ إزاءهم أفواهنا دهشة ، باعتبارهم أبناء الطبيعة أصحاب الأخلاق المريضة ، والذين يثيرون غضبنا» .^(٣٢) إن الشاعر «الوجدانى» الذى لا يستطيع أن يحاكى الواقع الأساسى حوله يجب أن يسعى إلى مثال ، يجب أن يبحث عن «اللامتناهى» ؛ بينما الشاعر «الفطرى» يمكن أن يكون قاصرا على العالم المتناهى قدامه . الشاعر «الوجدانى» لن يكون كاملا إطلاقا على غرار الشاعر «الفطرى» ، لأنه لا يصل إطلاقا إلى هدفه ، إلى المثالى ، إلى الكامل . الشعر «الفطرى» هو فن المتناهى ؛ والشعر «الوجدانى» هو فن اللامتناهى .^(٣٣) وغالبا ما يفكر شيلر فى أنه يوجد شيء أسمى من مجرد ذلك المسعى لدى الشاعر «الوجدانى» عن القناعة والإنجاز لدى الشاعر «الفطرى» .

وأحيانا ما يصبح شيلر ناقدا صراحة للأدب اليونانى ، فهو يعترض عليه على أنه «مجرد أدب جمالى»^(٣٤) ، وهو يعلن خيبة أمله من وجهة نظر

(٣٢) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٠٢ .

(٣٣) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٠٧ .

(٣٤) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٣١٠ فى ملاحظة عن بحث لفيلهم فون همبولت «دراسات عن العصور

القديمة ، وخاصة العصور اليونانية» (١٧٩٢) .

اليونانيين المنحطة وغير المثالية تجاه النساء .^(٢٥) وهو في استعراضه لمسرحية «أفيجينيا» لجوته يعقد مقارنة بينها وبين مسرحية «أفيجينيا» ليوريبيديس ، وهو يفضل - بالقطع - رهاقة جوته الإنسانية على قسوة الشاعر اليوناني . ومناجاة أوريسست التي يفترق فيها عن المنتقمات في عقله (الفصل الثالث ، المنظر الثاني) تبدو لشيلر أنها لا تعرض تفوق جوته على يوريبيديس فحسب ، بل تظهر أيضا المدى الذي يستمدّه الشاعر الحديث من «تقدم الثقافة الأخلاقية والروح الأكثر اعتدالا في عصرنا» ، و «الإنسانية الأجمل لعاداتنا الحديثة» .^(٢٦)

والأكثر شيوعا هو انسياق شيلر وراء تفضيل الشعر (الوجداني) على أسس سلبية . ونحن لا نستطيع - بكل بساطة - أن نعود إلى الشعر الفطري ، والحلم الرعوى هو مجرد وهم . ويجب أن نعيش في زماننا وحسب الطريقة التي يعبر بها الشعراء عن الإنسانية المعاصرة ، فأسمى تصور للشعر هو «أن يعطى أقصى تعبير كامل عن الإنسانية» .^(٢٧) وأقصى هدف لنا هو العودة إلى الطبيعة ، لكن يجب أن تكون عودة واعية وإرادية . إن الفن الحديث - في ذروته - عليه أن يوجد الكلى والجزئى ، الفردى والمثالى ، الضرورة والحرية .

لقد طور شيلر نظرية الأحوال الأربعة للشعور بأصالة كبيرة . وهو في كل حالة يستنبط - أيضا - معيارا للقيمة ، ويظهر الخطر الخاص بالانحراف الذى يمكن أن تعرض له «هذه الأحوال الخاصة بالشعور» . إن الشاعر «الفطرى في خطر

(٢٥) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٤٧ - ٥٤٨ .

(٢٦) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٩ ، ص ٢١٥ - ٢١٧ .

(٢٧) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٠٤ .

دائم ، أن ينزلق إلى ما هو منحنط وتافه ، وما هو طبعى محض ، لأنه بالضرورة أكثر اعتمادا على الطبيعة وعلى بيئته وعلى المجتمع . وهو - لكى يكون شاعرا - يحتاج إلى طبيعة «غنية فى الأشكال ، وعالم شعري ، وإنسانية فطرية»^(٣٨) ، ومن ثمّ معرّض أكثر لأن يخضع لمجرد الشعور ومجرد المحاكاة الطبيعية . إن التفاهة والانحطاط يمكن أن يوجد أحيانا فى شكسبير وموليير وجولدوني^(٣٩) وهولبرج^(٤٠) ، ناهيك عن هوميروس وأريستوفانيس ويلوتس .

هذه هى وجهة النظر التى منها يحكم شيلر على برجر فى استعراض آثار الكثير من التعليق الاستنكارى ، بسبب ما فيه من نقص الوضوح وإظهار الانحطاط العقلى . ولكن يصعب أن نتبين كيف يمكن أن يطبق إدانة النزعة الطبيعية الفجة فى موضوعات برجر وتفاهاة قاموسه الشعري وأشكال المحاكاة الشديدة الشائعة فى قصائده . وهناك أيضا الكثير من أوجه الحق فى نقده التعبير المباشر ، ومجرد تلقائية الشعور ، وتدفق الانفعال ، وهى الأمور التى يفخر بها برجر . وربما يتفق شيلر مع «مفارقة الكوميدي» عند ديلرو ، ووردزورث الذى دعا إلى «الانفعال المسترجع فى لحظات الهدوء»^(٤١) ، وعلى الشاعر أن يحذر

(٣٨) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٤٥ .

(٣٩) كارلو جولدوني (١٠٧ - ١٧٩٢) : كاتب مسرحى إيطالى أبدع الكوميديا الإيطالية الحديثة بأسلوب مولير ، وكتب حوالى ١٥٠ مسرحية كوميدية منها (بامبلا) . (المترجم) .

(٤٠) لوفيج هولبرج (١٦٨٤ - ١٧٥٤) . ألبى نرويجى مؤسس الأدب النرويجى والدنماركى ، كتب اللحمة ومسرحيات كوميدية للمسرح الدنماركى . (المترجم) .

(٤١) ذهب ل. أ. ويلوباي إلى أن وردزورث استمد فكرته من شيلر ، وأنه قرأ العرض الذى قدمه عن برجر . ولكن من الممكن أن نعترف بأن نظرية وردزورث قائمة على تحريته الشخصية . انظر «وردزورث وألمانيا» فى «دراسات ألمانية مهداة إلى الأستاذ هـ. ج. فيدلر» ، (أكسفورد ، ١٩٣٨) ص ٤٣٢ - ٤٥٨ .

أن يتغنّى «بأله وسط الألم» ، إنه يجب أن يكتب «من الذاكرة الأكثر هدوءاً والأكثر تباعداً» وليس من الانفعال الراهن على الإطلاق : «يجب أن يصبح غريباً عن نفسه ؛ يجب أن يحرر موضوع توهجه من فرديته»^(٤٢) ،
اللاشخصية والموضوعية . ، وما هو عام وما هو إنسانى بصفة عامة ، هي مثال شيلر على نحو ما هو مثال كل أديب كلاسيكى .

ويطبق شيلر فى هذا الاستعراض وجهة نظره أيضا على مشكلة الشعر الشعبى . وهو يدرك صعوبة أن يصبح شاعرا شعبيا فى عصر انفتحت فيه هوة بين ذوق الصفوة وذوق الجماهير . والشاعر الشعبى الذى لا يستسلم لذوق الجماهير يجب أن يحاول المهمة الأكثر صعوبة بكثير ؛ لإشباع أذواق الخبراء والناس معاً ، وهو لا يستطيع أن يحقق هذا إلا بأن يكون إنسانيا بشكل كلى ، ويرفع الفردى والمحلى إلى العام . وهذه العملية - بمصطلحات شيلر - هي واحدة من عملية الاصطباغ بالصبغة المثالية أيضا بالمعنى الأخلاقى ، عملية تربوية لتهديب ورفع الجمهور والشاعر معاً إلى مرتبة النضج . إن الشاعر «يتزل» إلى الجماهير ، ولكنه هو نفسه يجب أن يكون ناضجا وذا عقلية مثقفة ؛ إذا كان عليه أن يفيد كمرَبٍّ : «إن النفس الهادئة والساكنة هي وحدها التي تستطيع أن تولد ما هو كامل» . وواضح أن هذه النظرة جائزة بالنسبة للألمعية القوية والفجة عند برجر التعس ، ويصعب أن تجارى مشكلة الفن الجماهيرى . وهو لا يدين فحسب - دون أى تصالح - ما هو منحط وفاحش ، بل يدين أيضا ما هو شخصى وطبيعى . ولم تمسه إطلاقا الحمية السابقة على الرومانسية لما يشبه الأغنية وما هو بدائى . ولا يوجد «الشعر الشعبى» كما تصوره هرذر فى الشعر «الفطرى» .

(٤٢) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٩ ، ص ٢٤٠ ، ص ٢٤٢ .

لقد واجه شيلر فيما بعد مشكلة الجمهور بالنسبة للشاعر الحديث . وهو يعترف على نحو كاف من الدهشة بالحاجة إلى «رجل العمل المَتَّعِب» (وهذا هو مصطلحه بالضبط)^(٤٣) ، و «الباحث المتبلد» لمجرد الاستجمام والتسلية في الفن . وهو يرى أيضا الخطر الآخر - من أن المطالب الملقاة على عاتق الفن سوف تقتضى الرفع الأخلاقي والتحسّن بطريقة لا تدخل في الحُسبان طبيعة الفن ، وتتجاوز تأثيره المباشر على الإطلاق . لكن شيلر عاجز عن حل المعضلة التي كان واحدا من أوائل من رآها . ولقد وضع أملا مترددا في «طبقة من الناس همّ ، وهم بلا عمل يكونون نشيطين ، ويمكن أن يصفوا طابعا مثاليا على الأمور بدون مبالغة» . «ومثل هذه الطبقة - وحدها - هي التي تستطيع أن تحتفظ بالكل الجميل للطبيعة الإنسانية التي اضطربت مؤقتا من جرّاء نوع العمل ، وتحطمت تماما من جرّاء الحياة العاملة ، وهو يستطيع أن يعطى بمشاعرها قواعد للحكم الكلى على كل الأشياء ، التي هي إنسانية خالصة» . غير أن شيلر يخلص - بحذر - إلى أنه : «سواء توجد مثل هذه الطبقة حقا ، أو أن الطبقة توجد الآن في ظروف خارجية مماثلة ، يرد على هذا التصور داخيا مشكلة أخرى لست معنيا بها» .^(٤٤) وإدائته الكلية للعمل باعتباره محطم الحضارة الجمالية ، وإعادة تنظيمه لقوى النفس المدمرة من جرّاء التخصص الحديث والتزعة التجارية لم يغريا شيلر تماما كي يجد جمهوره المثالي في أرسقراطية عصره التي توجب عليه أن يلمح إليها في الكلمات التي أقتبسناها أخيرا . لكن الحل في صفوة مثالية لديها الفراغ والرفاهية تكشف محدودية مثالية شيلر الطوبوية .

(٤٣) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٥٨ .

(٤٤) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٦٠ - ٥٦١ .

نحن نعرف أن جوته كان حجر شحذ شيلر الناقد الدائم لعقله ، باعتباره صاحب النزعة اليونانية العظيمة في عصر «الوجدان» . وفي البداية شعر شيلر تماما بأن جوته يهاجمه . وحتى بعد لقاء ودود يحكى شيلر أنه لم يحب فلسفة جوته بتمامها : «إنها تستمد الكثير للغاية من عالم الحس ، بينما أنا أستمد من النفس . وبصفة عامة فإن غمط إدراكه الحسى مفرط في نزعته الحسية ، وهو يتناول ويتحسس الأشياء على نحو مفرط للغاية» .^(٤٥) ولكن سرعان ما حطم شيلر الجليد ، وكتب لجوته رسالة مطولة (٢٤ أغسطس ١٧٩٤) اعتبرها جوته نفسه «أنها قد لخصت وجودي» .^(٤٦) ولقد أصبحت وثيقة هامة في تاريخ نقد جوته بما تتضمنه من وصف «لعيته الفاحصة» ، «وحدسه المصيب» ومنهجه في «التقاط الطبيعة في كليتها» . إن «جوته يبدع بمقتضى الطبيعة ، وينفذ في تقنياتها الخفية» . ولقد سبق شيلر بالأفكار التي سترد في بحثه المتأخر عن «الشعر الفطري والشعر الوجداني» ؛ فذكر أن جوته لو كان قد ولد يونانيا أو حتى إيطاليا ، وأحيط بطبيعة «متقاة» وبفن مثالى لكان قد وجد طريقه دون انحرافات مؤلة : «والآن لما كُنْتُ قد وُلِدْتُ ألمانيا ، ولما كانت روحك اليونانية قد قُدِّفَ بها فى هذا العالم الجرمانى الأوربى الشمالى ، فإنه ليس أمامك اختيار آخر سوى إما أن تصبح فنانا أوربيا شماليا (شاعرا «وجدانيا» حسب مصطلح شيلر المتأخر) ، أو أن تلحق خيالك فيما يحجبه الواقع عنها بمساعدة قوة الفكر ، وهكذا - كما هو الحادث - من الداخل إلى الخارج وبطريقة عقلانية ، فتعطى مولدا لليونان»^(٤٧) .

(٤٥) جوناثان ، المجلد الثالث ، ص ١١٣ ، إلى كورنر ، أول نوفمبر ١٧٩٠ .

(٤٦) جوته إلى شيلر ٢٧ أغسطس ١٧٩٤ ، فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل العاشر ، ص ١٤٣ ص ١٨٣ - ١٨٤ .

(٤٧) جوناثان ، المجلد الثالث ، ص ٤٧٢ - ٤٧٣ ، إلى جوته ، ٢٤ أغسطس ١٧٩٤ .

والأفكار الواردة في هذه الرسالة الشهيرة غامضة ، بل وغير متسقة . والإبداع وفق مثال الطبيعة هو ثناء عام جدا . بل إن هذا متناقض مع اعتراف شيلر باهتمام جوته بالنتيجة الواعية لما هو كلاسيكي ، ومشكلة ترجمة المفاهيم إلى حدس ، والأفكار إلى مشاعر . وقد واصل شيلر في رسالة أخرى صغيرة قوله : إن جوته قد أنجز بنجاح تحويل «القوة المفكرة إلى تخيل ، وهو يضفى طابعا عموميا على حدسه ، وجعل انفعاله توجيها» ، على حين أن فهم شيلر هو مجرد شيء رمزي يحوم «بين المفهوم والحدس ، بين القاعدة والانفعال ، بين التقنية والعبقرية» .^(٤٨) وهنا جرثومة حديث شيلر المتأخر عن الطباع والتقابل بين الشاعر «الفطري» الموحد ، والشاعر «الوجداني» المنقسم .

ولقد كرس شيلر أيضا انتباهها نقديا خاصا تماما لعدة أعمال من أعمال جوته . وتحتوى المراسلات مع جوته عرضا حريصا وخطوة خطوة لروايته «فلهلم ميستر» والتي قرأها في حلقات وهي مخطوطة . ولقد شخص رواية «فلهلم ميستر» ، باقتناع : وجهة نظر جوته عن التجرد والتجسد ، الاندفاع العام للفعل ودافع الأحداث والشخص . وهو يلح دائما على مزيد من الوضوح في اقتصاد الكل ، وتقليل ما هو «روائي» خالص ، و «الحيل الملحمية الخالصة» ، والإشارة إلى ما هو أخلاقي وإلى الفلسفة . وبعد أن أعاد شيلر قراءة رواية «فلهلم ميستر» كاملة تولاه انطباع غير مريح بما فيها من نثرية تناولها في إطار نظريته عن الأجناس الأدبية . إن الرواية هي مجرد «ملحمة زائفة» ؛ فينقصها وقار النظم الذي يرفعها إلى عالم الشعر ، مثل «هرمان ودوروثيا» لجوته ، التي يساندها لا شيء إلا لنغمتها ووزنها الشعري . وفي بحثه عن «الشعر الفطري

(٤٨) جوناثان ، المجلد الثالث ، ص ٤٨١ : إلى جوته ، ٢١ أغسطس ١٧٩٤ .

والشعر الوجداني» يناقش رواية جوته «آلام فرتز» بإيجاز على أنها تعرض الموضوع «الوجداني» ، وقد جرى تناوله بفطرية . وهناك يتبين شيلر الاستمرارية بين فرتز وتاسو وفاوست ، لكن يبدو أنه لا يقلق من التناقض الظاهري للطابع والموضوع الوجدانيين تماماً في يدى الشاعر «الفطرى» . ويبدو أنه يعتمد على جوته ؛ حتى يحافظ على «الحقيقة الحسية للأشياء» .^(٤٩) وقد انبهر شيلر انبهاراً شديداً بجوته الأولمبى ، جوته ذى الطابع الهوميروسى فى «هرمان ودوروثيا» ، بل وحتى فى «الابنة غير الشرعية» .^(٥٠) ولم يتبين شيلر أن عظمة جوته الدائمة ليست فى كلاسيكيته ومحاولاته لإبداع صورة مثالية للبورجوازية الألمانية المعاصرة فى أناشيده الرعوية السداسية التفاعيل وروايته الطويلة ، ولكن فى شعره الشخصى «المتعلق بالمناسبات» ، وفى «فاوست» (التي لم يعرفها شيلر إلا على نحو متفرق) . وجوته - أكثر من أى شاعر آخر - أعار نفسه لتحليل شيلر عن الأجناس الأدبية «الوجدانية» : الهجاء مثل «الفراء النقى» ، والأنشودة الرعوية مثل «هرمان ودوروثيا» ، والمرثية مثل «تاسو» أو «أفيجينيا» . والحل الذى توصل إليه شيلر بالتمييز بين الموضوع «الوجداني» والتناول «الفطرى» يبدو أنه استسلام أخرق لثنائية الشكل والمحتوى .

وشيلر فى تحليله للشعر «الوجداني» يقترح مقولات التقسيم النقدي . فكما أن الشاعر الفطرى يخاطر بالنزعة الطبيعية المسطحة فإن الشاعر «الوجداني» معرض أن يحلق بعيداً فى عالم الخيال المشتط . إنه يمكن أن يصبح منمقا ومبالغا و «متحمساً» بالمعنى الإنجليزى فى القرن الثامن عشر . وسعيه إلى ما هو

(٤٩) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٢٨٥

(٥٠) جوناثان ، المجلد السابع ، ص ٦٥ إلى هملولت ، ١٨ أغسطس ١٨٠٣ .

لا متناه ومجاور للإنسانى قد يصبح لغوا شديدا . ويفرق شيلر بين الإفراط فى الانفعال والإفراط فى العرض ، وهو يدرك حقيقة العاطفة التى شعرت بها سانت برو تجاه جوليانى فى رواية «هلويز الجديدة» لروسو أو العاطفة التى شعر بها فترتر إزاء لوت ؛ وهو يدرك حقيقة التودّد المرسوم فى قصص الفروسية أو حقيقة «الرقّة» فى الروايات العاطفية الفرنسية والإنجليزية : لكن يندد بها بسبب تجاوز حدود الحقيقة الشعرية ، وإن كان يمكن أن تصف المشاعر المعاشة فى الحياة الواقعية ^(٤٩) .

وعدم الثقة بما هو مُرهق ، وما هو خيالى خالص ، وما هو مرغوب فيه يرد فى نقد شيلر لمعاصريه الأصغر الرومانسيين بالمعنى الصحيح . وعلاقاته بالأخوين شلجل - بصفة خاصة - خيّم عليها الشكاوى الشخصية ومساءل السياسة الأدبية . ولكن من الناحية النقدية لم يعنف شيلر مع مشاعره عندما ندّد بالعمل الأدبى «لوسنده» على أنها «أوج الهلامية والتصنّع الحديثين» ^(٥٠) أو عندما وجد «جنوففا» للأديب «تيك» «خالية من الشكل» . ^(٥١) ولقد كان مسرورا نوعا ما ومتحمّزا بالأكثر لجان بول ، ووجد منه استياء ، وكان مغرما بتلميذه نوفالس دون أن يتحدث عن كتاباته .

وعلاقة شيلر بالشاعر فريدريك هيلدرلين الذى تبين فيه اليوم أنه أعظم معاصريه الشبان هى علاقة أكثر تعقيدا وأكثر تعاسة ؛ فإن شيلر قرن هيلدرلين بجان بول ، وقال : إنه «مبالغ» و «أحادى الجانب» و «ذاتى» ، وهو لم ينسب

(٤٩) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٥٤ .

(٥٠) جوناكس ، المجلد السادس ، ص ٥٩ ؛ إلى جوته ، ١٩ يوليو ١٧٩٩ .

(٥١) جوناكس ، المجلد السادس ، ص ٢٧٠ ؛ إلى كورنر ، ٢٧ أبريل ١٨٠١ .

هذه الأشكال من الفشل كثيرا للطبيعة الأصلية لهذين المؤلفين ، بل أرجع الأمر إلى «نقص التغذية الجمالية والتدفق من الخارج ومعارضة العالم التجريبي الذي عاش فيه» .^(٥٢) وهو لم ير فيه إلا رجلا وجدانيا آخر مثل كل الرومانسيين ، وقد فُقدَ التوازن ، وتجوّل بعيدا في عالم الشطح الخيالي المحض .

ولقد حاول شيلر أن يطرح معيارا عينيا في مناقشة تفصيلية لأحوال المشاعر الوجدانية الثلاثة : الهجاء ، الرثاء ، الأنشودة الرعوية . إن الحالة الهجائية تتحدد على أنها الحالة التي تتخذ موضوعًا لها التناقض بين الواقع والمثال . وهناك تفرقة تدرج بين الهجاء «العقابي» الذي يجب أن يكون جليلا ، والهجاء «الضحك» الذي يجب أن يكون جميلا . وهو يدرج جوفنال^(٥٣) وسويقت وروسو كأمثلة للنوع الأول ؛ كما يدرج سرفانتس وفيلدنغ (الذي يدرج أيضا بين الكتاب «الفطرين») وسترن كأمثلة للنوع الثاني . ويصر شيلر على أن الهجاء له مخاطره : إنه يكفّ عن أن يكون شعرا إذا أصبح هجاء انتقاميا ، مجرد تخليق أو قذف مما يفقده حرته الجمالية . كما أنه لا يجب أن يكون «مزاحا» ؛ فهنا تُفقد الرغبة في اللامتناهي . وهو يستغل فولتير كمثال على مجرد «الفطنة» مع نقص في الوجدان ، وإن كان هناك استثناء ما بالنسبة لقصة «الساذج»^(٥٤) وكانديد ، وهما العملان اللذان لم يقرن فيهما فولتير استبصاره بما هو مثالي .

(٥٢) جوناكس ، المجلد الخامس ؛ إلى جوتة : ١٧ أغسطس ١٧٩٧ .

(٥٣) جوفنال (حوالي ٥٥ م - ١٢٧ م) : كاتب هجائي روماني له ١٦ قصيدة هجائية ، هاجم فيها ردايل روما في ظل الإمبراطورية . (المترجم) .

(٥٤) قصة فلسفية كتبها فولتير عام ١٧٦٧ ، وقد هاجم فيها استخدام القوة على نحو سيئ ، وعبث عديد من المعتقدات التقليدية . (المترجم) .

ويصف شيلر المراثية على أن الشاعر يضع فيها الفن ضد الطبيعية ، والمثالي ضد الواقعي ، مع هيمنة الاهتمام بالمثالي ذاته . ويحاول شيلر هنا أن يقيم معيارا للقيمة : إن مجرد الأسف على فقدان الشخص لا يصنع مراثية حقيقية ، فحتى عمل أوفيد في «تريستان» تلوح بالنسبة لشيلر مجرد مراثية شخصية ، وإن كان هناك عويل على فقدان روما .^(٥٥) وهو يستخدم روسو كمثال على كاتب المراثي الحديث ، لكنه لا يُشجع شيلر ؛ لأنه لا يحقق تناغم الحساسية والحرية وما هو ضروري . إنه نادرا ما يرتفع إلى الحرية الجمالية ؛ وهو يهيم عليه كثيرا إما عاطفته أو فكره التجريدي . إنه يبحث عن راحة جسمانية ، ويهرب من العالم ، وليس مثال الحضارة الكاملة التي يجب - في نظر شيلر - أن تكون ضمنية في كل مراثية . وهناك حكم قاس مماثل يقوله عن شعراء المراثي الألمان : هولر^(٥٦) وإفالدون وكليست وكلويتشوك . وهو يندد بكلويتشوك الذي يبدو أنه الشاعر «الوجداني» المثالي عند شيلر ، والذي يحن إلى «اللامتناهي» و «اللامحدود» بسبب نقص الشكل عنده وتجريداته العجفاء و «الإفراط في مجرد النزعة الموسيقية» . (إن ما يقصده شيلر بالإفراط في النزعة الموسيقية هو عكس الشعر العيني المصور ، الشعر بدون موضوع ، مجرد استشارة حالة من الحالات^(٥٧) .

والأنشودة الرعوية في خطة شيلر هي ذروة الأحوال الوجدانية ، لكنه لا يمتدح الشعر الرعوى . وليس الحلم بعصر ذهبي إلا «خيالا جميلا» ،

(٥٥) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ١٨ - ١٨ من الملاحظات في الهامش .

(٥٦) البريقت فون هولر (١٧٠٨ - ١٧٧٧) : شاعر وعالم نبات وعالم تشريح سويسري ، انعكست اهتماماته العلمية في أشعاره (المترجم) .

(٥٧) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٢٤ من الملاحظات في الهامش .

وعالم الرعاة عالم محدود فلا يصلح لأن يكون رمزا دقيقا للمثالي . والأغنية الرعوية لجسنر^(٥٨) هي موضع النقد من جانب شيلر ؛ لأنها ليست طبيعة كلية ، وليست مثالا كلياً ، إنها مرحلة هجين يراها شيلر أيضا - فى ملاحظة نادرة عن الشكل الخارجى - منعكسة فى الشر الشعرى الهجين عند جسنر . ووصف الفردوس عند ملتون يلقى استحسانا فى عيني شيلر ، على أنه «الأغنية الرعوية الأجل المعبرة عن النوع الوجدانى الذى يعرفه» .^(٥٩) والأغنية الرعوية المثالية عند شيلر ليست «أركاديا»^(٦٠) ، بل «أليزيوم»^(٦١) ، يوتويا يتلاشى فيها التعارض بين الواقع والمثال تلاشيا تاما ، ويكون هناك هدوء ، ولكنه هدوء الكمال ، لا العجز عن الحركة . ولم يكن هذا مجرد نظرية : إنه يبدو وقد اتخذ له شكلا عينيا ، ما فى عقل شيلر عندما خطط لقصيدة عن زواج هرقل وهيب . والشخصيات الرئيسية فيها آلهة ، وإن كان هرقل الإنسان سيقدم العنصر الإنسانى . وقد أمل شيلر أن ينتصر «على الشعر الفطرى عن طريق الشعر الوجدانى» .^(٦٢) ومثل هذه الأغنية الرعوية ستكون المقابل للكوميديا الراقية ، وهى جنس لم يظهر إلا كصورة للهجاء فى خطة شيلر الأصلية .

(٥٨) سالومون جسنر (١٧٢٠ - ١٧٨٨) : شاعر سويسرى وهو رسام أيضا كتب قصيدة نثرية إيقاعية هى «أدلين» (١٧٥٦) وهى تجمع بين موضوعات رعوية وفن الزخرفة المبرقشة ، وتضفى طابعا مثاليا على الطبيعة . (المترجم) .

(٥٩) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٤٠ .

(٦٠) رواية نثرية من تأليف الروائى البريطانى سدنى ، ويوجد فى آخر كل فصل نشيد للرعاة ، وقد بدأها عام ١٥٨٠ لتسلية أخته ، ولكن لم تنشر إلا عام ١٥٩٠ بعد وفاته ، ولم يكن راضيا عنها وفى لحظة احتضاره طلب إبانها . وهى ذات أهمية فى تاريخ الأدب الإنجليزى . (المترجم) .

(٦١) مكان أو جزيرة فى المحيط الغربى ، وحسب الأساطير اليونانية فيها تستمتع النفوس الفاضلة بسعادة كاملة . (المترجم) .

(٦٢) جوناس ، المجلد الرابع ، ص ٢٣٨ ، إلى همبولت ، ٢٩ نوفمبر ١٧٦٩٥ .

ولكن يصعب أن نتبين مثل هذه الخطة الورقية لموضوع أسطوري ؛ حتى لو تم تنفيذها في خير أسلوب لشيلر يمكن أن تبرهن على أى شيء عن نظرية الأجناس الأدبية أو أى شيء رئيسي عن العلاقة بين الشعر الفطري والشعر الوجداني . ولهذا لا نندهش أنه لم يتمخض عنها شيء .

وربط الأغنية الرعوية بالكوميديا الراقية يظهر كيف أصبح شيلر منخرطاً في التناقض بين الأجناس الأدبية التقليدية وأحوال الشعور الأربعة ، والتي يُقصد بها أن تعمل باستقلال تام عن الأجناس الأدبية ، والتي جرى الإعلان عنها ألا تسمح بأى جنس أدبي آخر ، وتستغرق كل الإمكانيات .^(٦٣) غير أن شيلر - طوال رسالة حياته - قد فكّر وكتب الكثير عن الأجناس الأدبية التقليدية ووظيفتها وطبيعتها دون أن يعبأ كثيراً بأحوال وجدانه الجديدة ؛ حتى فيما بعد . وفي بحثه «الشعر الفطري والشعر الوجداني» لمجد مناقشة تدعو للدهشة عن التراجيديا والكوميديا ، ولكن في سياق الهجاء فحسب . وقد جرت الإشارة بالكوميديا الراقية هناك على أنها الجنس الأدبي الذي يسمح بأكبر حرية لعقل الشاعر ، ولقد تأمل شيلر في الأمر ، وقال إن الكوميديا الكاملة تجعل كل التراجيديا إما أنها من نافلة القول أو أنها مستحيلة : «إن هدفها هو أن يتوحد الإنسان بأقصى أمل يسعى إليه ، وهو أن يتحرر من العاطفة والانفعال ، وأن يتطلع من حول نفسه دائماً ، وفي نفسه بوضوح وهذوء ، في كل موضع ، ليجد مزيداً من الفرص أكبر من القدر الأعمى ، وبالأحرى ليضحك على التفاخر أكثر من أن يغضب ، أو أن ييكنى على الحقد» .^(٦٤) والشاعر في الكوميديا الراقية

(٦٣) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٣٥ - ٥٣٦ من الملاحظات في الهامش .

(٦٤) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥١٥ .

يصل إلى التجرد أو إلى الموضوعية الكاملة التي يصفها شيلر في موضع آخر على أنها التأثير المثالي للتراجيديا . وهذا التمجيد للكوميديا معزول في تفكير شيلر ، وإن كان بالتأكيد ليس بالتافه ؛ إذا ما فكرنا في النظرية الرومانسية اللاحقة والوضع النهائي الذي يعزوه هيغل للكوميديا في كتابه «علم الجمال» .

إن الانشغال الأساسي لشيلر كمنظرٍ للجنس الأدبي كان مفهوماً أنه انشغال بالتراجيديا . وكتاباتة النقدية الأولى كانت مكرسة للمسرح ومسرحيته «اللبص» . وهو في دراسته «عن المسرح الألماني المعاصر» (١٧٨٢) يعتنق مفهوم لسنج عن الدراما باعتبارها نوعاً من اللاهوت الطبيعي^(٦٥) ، باعتبارها عالماً أصغر ، علينا أن نرى فيه تناغم العالم الأكبر .^(٦٦) والخُطبة المعروفة على نحو أفضل باسم «خشبة المسرح» ، منظوراً إليها كمؤسسة أخلاقية» (١٧٨٤) ، هي احتفال مقيت بالتأثير الحضاري للمسرح ، وهو مطلب شامل لقوته باعتباره «مدرسة الحكمة العملية» ، باعتباره «مرشداً من خلال الحياة الدينية» .^(٦٧) إن خشبة المسرح تجعل الناس تتحمل معاناتهم ، وأن ينظروا من خلال حماقاتهم ، ويعلمهم التسامح (انظر : ناثان الحكيم) ، إنه يجعل شعباً غير متماسك يتلاحم في أنه ، وهو يقرب الناس معاً في تعاطف ، يجعلهم أناساً حقيقيين . وهذا العمل هو ابتداء أبلغ من كل الكليشيهات المستخدمة دفاعاً عن المسرح .

(٦٥) هو كيان المعرفة عن الله الذي يمكن الحصول عليه بالعقل الإنساني وحده بدون عون من الوحي . (المترجم) .

(٦٦) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ١٥٢ .

(٦٧) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ١٧٣ .

ويقترّب شيلر أكثر فيتناول نظرية التراجيديا بعد أن قرأ كانت ويحثه «عن علة اللذة في الموضوعات التراجيدية» (١٧٩٢) ، وهو يستخدم التقابل الكائني بين «غرضية الطبيعة» و «الغرضية الأخلاقية» للوصول إلى لذتنا في التراجيديا . وإن انتصار القانون الخلقى على القانون الطبيعي (أي على غريزة الحفاظ على الذات في حالة تضحية الشهيد أو الوطني) ، أو القانون الخلقى الأعلى على القانون الخلقى الأدنى (كما في «كوريولانوس» عند شكسبير ، الذي تنتصر وطنيته وحبه البنوى على الرغبة في الانتقام) ترقى لذتنا في التراجيديا . والفرح لمجرد الغرضية ؛ حتى لو كان سوءاً غرضياً يرقى للأهمية واللذة اللتين نتخذهما في مكائد الأشرار ، مثل إياجو ولوفليس (في كلاريسا لريتشاردسون) وبطبيعة الحال بشرط أن ينهزما تماماً . ويفكر شيلر بأن الإنسان يستطيع أن يستخلص نوعاً من القائمة على نحو قبلي لكل الحالات الممكنة للصراع بين القوانين الأعلى والأدنى . (٦٨)

وهذا البحث السيكولوجي المعنون «عن الفن التراجيدي» (١٧٩٢) يرجع إلى الاهتمام باللذة التراجيدية التي تقبلها لسنج والشائعة في ذلك الوقت . واللذة التراجيدية تنشأ من الشفقة ، من الحنو على الضحية . وهذه الشفقة لا يجب أن تكون ضعيفة جداً ، كما لا يجب أن تكون قوية جداً . فلو كانت ضعيفة جداً فإننا نظل باردين ؛ وإذا كانت قوية جداً فإن الشفقة ستكون مؤلمة ، ومن ثم تكفّ عن أن تكون فناً . إنها قوية جداً عندما يكون الناس بلا حول ولا قوة ، أو يكون الأبرياء ضحايا للأشرار : من أمثال إياجو والسيدة ماكبث ، وهي تكون ضعيفة عندما نرى الملك لير يتنازل عن عرشه بحماقة ، ويقسم حه

بين بناته . وذروة الشفقة تستثار عندما يستثير المتصبر والضحية تعاطفنا : مسرحية «السيد» لكورنى ، وتعاطفنا موزع بين رودريجو وشيمينى ، وهذه المسرحية «هى العمل التراجيدى الأروع» ، وإن كان شيلر سرعان ما يضيف تكييفها «فى إطار حكايتها» . ^(٦٩) وفى نقطة الذروة فى التراجيديا يختفى كل استياء من القدر ، ويفقد نفسه فى حدس أو حتى على نحو أفضل فى معرفة جلية تتناسق غرضى لكل الأشياء ، نظام جليل من الإرادة الكريمة» . ^(٧٠) ومن ثم فإنّ التراجيديا هى تبرير لله ، تصالح مع نظام الكون .

وهكذا يعيد شيلر صياغة تعريف أرسطو : «التراجيديا هى - إذن - محاكاة سخرية بسلسلة متناسقة من الأحداث (حدث كامل) ، تظهر لنا الناس فى حالة معاناة ، وتستهدف إثارة الشفقة» . ^(٧١) وشيلر - وهو يطور التعريف - يطرح التفرقة القديمة بين الحقيقة التاريخية والحقيقة الشعرية ؛ وهو يقول : إن الحقيقة الشعرية يجب أن تكون لها دائما الأفضلية فى التراجيديا : وحيث يكرر الرأى الأرسطى عن ضرورة الأبطال الخليط ^(٧٢) ؛ فلا يجب أن يكونوا شياطين أشرارا ، «ولا» يجب أن يكونوا عقولا خالصة ، لا أشرارا ، ولا شهداء ، لا حول لهم ولا قوة . وهو يخلص إلى دعوى قوية ، مفادها أن كل جنس أدبى يتبع غايته الخاصة : «وخير تراجيديا هى التراجيديا التى فيها الشفقة المستثارة ، يكون لها

(٦٩) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٢٣٧ .

(٧٠) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٢٣٨ .

(٧١) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٢٤٥ .

(٧٢) مريج من الحير والشر ، بحيث يكون الأبطال فى منزلة بين المنزلتين (المترجم) .

تأثير أقل عن الشكل التراجيدي المستخدم بأفضل طريقة» .^(٧٣) وهكذا اعتنق شيلر نظرية التراجيديا المثيرة للشجن التي تُبرئُ البطل التراجيدي من كل خطيئة ، وتعلّمنا كيف نتقبّل النظام الحكيم الملغز للكون : وهو من ناحية المبدأ لم يتجاوز لسنج .

وعلى أى حال - وفي خلال عام - طرأ على تصور شيلر للتراجيديا تغير عميق . ففي بحثه «عن المثير للشفقة» (١٧٩٣) يقدمه بعبارة : «إن عرض المعاناة - كمعاناة خالصة - ليس هدف الفن . . . فالهدف الأقصى للفن هو عرض ما يتجاوز الحسى . والفن التراجيدي - بصفة خاصة - يحقق هذا ، بأن يجعل ما هو حسى مستقلا أخلاقيا للناس عن قوانين الطبيعة في ساعة الانفعال» .^(٧٤) على التراجيديا أن تعرض «الطبيعة التي تعاني» ، ولكن عليها أن تعرض أيضا «مقاومة أخلاقية ضد المعاناة» (والحرية الأخلاقية - بالمصطلح الكانتى - هي ما يتجاوز الحسى) . إن مجرد الشفقة ، مجرد الحنو محكوم عليه بأنه غير فنى . إن المثير للشفقة لا يكون جماليا إلا بقدر ما يكون جليلا ، بقدر ما يكون فعلا من أفعال الحرية الأخلاقية . وهكذا تكف التراجيديا عن أن تكون تبريرية لنظام العالم ، وتصبح - بالأحرى - عرض الإرادة الإنسانية ، وهي تتحدى الكون . والمقال التالى «عن الجليل» (١٨٠١) يذهب إلى أننا يجب أن نسلم أنفسنا لعدم مفهومية الكون .^(٧٥) فنحن بمشاهدتنا حرية الإنسان فى التراجيديا سنكون نحن أنفسنا مهينين على نحو أفضل لمواجهة المعاناة فى الواقع . والتراجيديا هي «تطعيم ضد القدر الذى لا يمكن تجنبه» . وهكذا يعود شيلر إلى تفسير من أقدم

(٧٣) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٢٥٠ .

(٧٤) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٣٩٨ .

(٧٥) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٦٣٠ .

تفسيراته للتطهير . إن التراجيديا هي تربية من أجل التزعة الرواقية ^(٧٦) ،
ولست من أجل الأخوة والشفقة الكلية ، كما هي عند لسنج . وهذا تيار
شامل من التنظير فى القرن الثامن عشر .

وتتحرك النظرية الدرامية عند شيلر أكثر وأكثر فى اتجاه فن مثالى أسلوبى
كامل . فهو - وهو يعلق على شخوص التراجيديات اليونانية - يجدهم
«أقنعة مثالية لا أفرادا» . فشخصية يوليسيس فى مسرحيتى «أجاكس»
«فيلوكيتيس» ليست إلا مثالا على المهارة ضيقة الأفق المجردة من المبادئ
الماكراة . وكريون فى مسرحية «أوديب ملكا» و «أنتيجون» هو - بكل بساطة -
«الوقار الملكى البارد» . لكن شيلر يمدح - الآن - ما سبق أن ندد به : «إن الإنسان
يساير مثل هذه الشخصيات على نحو أفضل ، عندما يجرى تقديمها على نحو
أسرع ، وتكون ملامحهم أكثر دواما وأكثر صرامة . إن الحقيقة لا يمكن أن تكابد ،
نظرا لأن هؤلاء الأشخاص معارضون للكيانات المنطقية والأفراد فى الوقت
نفسه» . ^(٧٧) وبالمثل فإن تناول الحشد فى «يوليوس قيصر» ينال الثناء ؛ لأن
شكسبير يتطلع إلى «التجريد الشعرى» أكثر مما يتطلع إلى ما هو فردى ، ومن
ثم يدنو جدا من اليونانيين . ^(٧٨) وتحظى مسرحية «ريتشارد الثالث» بمدح رائع
بصفة خاصة بسبب المهارة التى «يعرض بها شكسبير ما لا يمكن عرضه»
ويستخدم «رموزا ؛ حيث لا يمكن تصوير الطبيعة» . ^(٧٩) وشيلر يريد استبعاد

(٧٦) على أساس أن الرواقية عند اليونان قائمة على التحرر من الانفعال مع الخضوع لحكم القدر (المترجم) .

(٧٧) جوناكس ، المجلد الخامس ، ص ١٦٨ ، إلى جوتته ، ٤ أبريل ١٧٩٧ .

(٧٨) جوناكس ، المجلد الخامس ، ص ١٧٤ ، إلى جوتته ، ٧ أبريل ١٧٩٧ .

(٧٩) جوناكس ، المجلد الخامس ، ص ٢٩٢ ، إلى جوتته ، ٢٨ نوفمبر ١٧٩٧ .

المحاكاة الفجة للطبيعة من الدراما بالكلية بإدراج «أفانين رمزية . . . هي في كل شيء لا تمت إلى العالم الفنى الحقيقى للشاعر ، (ومن ثم لا يمكن عرضها ، بل التلميح بها) فتحلّ محلّ الشيء» . بل إنه يتوقع تطهير الشعر بالرمزية : «إن عالم الدراما يضيق على نحو أشد وعلى نحو هام ، وفيها يكون الشعر أكثر تأثيراً» .^(٨٠) لكن هذه الرغبة فى الشعر الأنقى والأكثر تركيزاً سرعان ما تنقضها الآمال المتأرجحة التى يعبر عنها بعد هذا مباشرة من أجل مستقبل الأوبرا .

وآخر بيان نقدى لشيلر تمّ له ثقل هو تصديره لمسرحية «عروس مسينا» (١٨٠٣) ، وفيها يبرر استخدامه للجوقة ، ويعلن حرباً صريحة على «الزعة الطبيعية» (مصطلح شيلر نفسه) . إن الفن يجب أن يكون حقيقياً ، لكن الحقيقة هي شيء يخلف الواقع وراءه ، وتصبح مثالية خالصة . ويؤمن شيلر - الآن - بأن «الطبيعة ليست إلا فكرة الروح» . والشعر - وبصفة خاصة الشعر الدرامى - يتطلب وهما ، ولكن ليس خداعاً حقيقياً : «كل شيء (فى الشعر) ليس إلا رمزا لما هو حقيقى»^(٨١) وهكذا يمكن الدفاع عن الجوقة باعتبارها وسيلة لتطهير القصيدة التراجيدية ، وهو يرفع نغمتها ، ويقضى على العنف الانفعالات والعواطف . غير أن شيلر يدرك الاصطناع والصعوبة فى الجوقة الحديثة . هناك فرق بين الحياة العامة عند القدماء التى جعلت الجوقة أمراً ممكناً وخصوصية المحدثين : «إن قصر الملوك قد أصبح الآن موصداً ، والبلاط تراجع عن بوابات المدن إلى داخل المنازل ، والكتابة حلت محل الكلمة الحية ،

(٨٠) جوناكس ، المجلد الخامس : ص ٢١٢ : إلى جوتيه ، ٢٩ ديسمبر ١٧٩٧ .

(٨١) الأعمال الكاملة ، المجلد ٢٠ ، ص ٢٥٢ - ٢٥٤

والناس أنفسهم ، الجماهير الحية الحسية (إن لم تكن تتصرف بعنف وحشى) قد أصبحت الدولة ، ومن ثم أصبحت مفهوما تجريديا ، والآلهة قد عادت إلى صدور الناس^(٨٢) . والكلمات المدهشة الموضوعة بين القوسين ، والتي تدلنا ضمنا الثورة وانتشار العنف ، تظهر كيف كان شيلر قلقا من جراء النقص الحديث للحياة الشعبية المتماسكة ، وكيف أنه فكر - على الأقل فى هذه المسرحية - فى الجوقة كأفنون للهروب إلى عالم مستحيل . وفيها يستطيع أن يخلط الديانتين ، اليونانية والمسيحية ، بدون شعور بالتناقض . وكل الأديان يجرى تناولها على أنها «كل جمعى للتخيل»^(٨٣) ، نوع من الأسطورة الشاملة الكلية .

وفى سنوات صداقة شيلر مع جوته كان شيلر مواجهها بمشكلة نظرية الملحمة : ولقد استعرض رواية «فلهم ميستر» ، وناقش «هرمان ودوروثيا» وعدة خطط ملحمية أخرى لجوته . وهو نفسه فكر فى كتابة ملحمة عن فريدريك الأكبر أو جوستافوس أدولفوس^(٨٤) . ومن المراسلات حول رواية «فلهم ميستر» ظهر مقال جوته الذى يحدد فيه الفروق بين الشعر الملحمى والشعر الدرامى . لقد قبل شيلر الفروق التى طرحها جوته ، وطورها أكثر بما يتفق مع اتجاهه التأملى ومصطلحه الكانتى . وقد ذهب إلى أن الدراما خاضعة لمقولة السببية

(٨٢) الأعمال الكاملة ، المجلد ٢٠ ، ص ٢٥٥ .

(٨٣) الأعمال الكاملة ، المجلد ٢٠ ، ص ٢٥٨ .

(٨٤) هو جوستافوس الثانى أدولفوس (١٥٩٤ - ١٦٣٢) ملك السويد من ١٦١١ إلى ١٦٣٢ ، أظهر عبقرية عسكرية فى حرب الثلاثين عاما الدينية ، وكان يؤازر البروتستنتية . وكان قد ورث حروبا مع الدنمارك وروسيا وبولندا . وفى سنوات ١٦٢٠ أدخل إصلاحات تربوية . (المترجم) .

والملمحة خاضعة لمقولة الجواهر : والحدث غاية في الدراما ، وهو ليس إلا وسيلة في الملمحة . ومن ثم يخلص شيلر إلى أنه ما من حدث عنيف ملائم في الملمحة ؛ لأن هذا سيثير كثيرا من الشفقة ، وبهذا يحدث تمثّل للملمحة في التراجيديا . ^(٨٥) وتجري عملية نقد كل من «هرمان ودوروثيا» و «فلهم ميستر» ؛ لاحتوائهما على لمسات تراجيدية . وفي «فلهم ميستر» يوجد الكثير جدا مما لا يمكن استيعابه ، وبما هو عجيب وإعجازي ، وهذا لا يتفق مع الوضوح الذي يتطلبه شيلر من الرواية . ^(٨٦) وشيلر باهتمامه بالجدل وتصالح الأضداد طورَ نظرية صعبة بمقتضاها يكون مركّب الملمحة والتراجيديا هو ذروة الشعر . وهو يتقبّل رأى جوته الناهب إلى أن الأحداث في الملمحة تُروى على أنها أحداث ماضية ؛ بينما يجرى تصويرها في الدراما على أنها أحداث حاضرة . وعلى أى حال يرى ضمنا «تعارضا بين العبقريّة والأجناس الأدبية» ، أى تعارضا بين مطالب الشعر - بصفة عامة - ومطالب الملمحة أو الدراما . والشعر جميعه عليه أن يجعل موضوعاته عينية وحاضرة على نحو حسى ؛ ومن ثم يوجد في الملمحة تناقض حاد دائم في السعى إلى الإبقاء على الأحداث في الماضي ، مع جعلها عينية بشكل حى . وفي الدراما يوجد تناقض مماثل : الشعر كله يجعل موضوعاته نائية من خلال إضفاء الطابع المثالى ؛ وإلا لم تتأكد الحرية الشعرية أو التغلب على المادة . وهكذا فإن الدراما ، بينما تصور الأحداث في الحاضر ، يجب أن تجعلها بعيدة عن مجرد الواقع ، يجب أن تظل «تشابها» . وهذه التعارضات بين العبقريّة والأنواع الأدبية لا يجب بطبيعة الحال في رأى شيلر أن تفضى إلى

(٨٥) جوناثان ، المجلد الخامس ، ص ١٨١ ؛ إلى جوته ، ٢٥ أبريل ١٧٩٧ .

(٨٦) جوناثان ، المجلد الخامس ، ص ٥٧٧ - ٥٧٨ ؛ إلى جوته ، ٢٠ أكتوبر ١٧٩٧ .

خلط الأجناس الأدبية . فالهدف الحقيقي للفن هو دائما ربط الشخصية بالجمال ، والنقاء بالامتلاء ، والوحدة بالكلية . ^(٨٧) وبينما يتمسك شيلر بشدة بدعوة الكلاسيكية الجديدة للنقاء فى الأجناس الأدبية ، وفى الفنون المختلفة لا يزال يواجه وحدة نهائية ما للفنون . وهو يتأمل الأمر فيقول :

«إن الفنون تزداد تشابها فى تأثيرها على العقل دون تغير فى حدودها الموضوعية . فالموسيقى فى ذروة كمالها يجب أن تظل شكلا ، وأن تؤثر فىنا بقوة القديم ؛ والفن التشكيلى فى ذروة كماله يجب أن يصبح موسيقيا ، ويحركنا بحضوره الحسى المباشر ؛ والشعر فى أشد تطوره ، كما لا يجب أن يستحوذ علينا فى قبضته بقوة على غرار الموسيقى ، لكنه يجب - فى الوقت نفسه - أن يحيط بنا أشبه بالنحت مع الجلاء الشديد . والأسلوب الكامل لكل فن يتجلى عندما يعرف كيف يمحو حدوده النوعية ، ويتخذ طابعا أكثر عمومية بالاستخدام الحكيم لخصوصيته ، وعلى أى حال بدون أن يتخلى عن مزاياه النوعية» . ^(٨٨) وواضح أننا نجد هنا بذرة نظرية «العمل الفنى الشامل» الفاجنرية ، وإن كان شيلر بإصراره على الحفاظ على حدود الفنون والأجناس الأدبية قد تحفظ على أشكال الخلط الرومانسية .

وكان لديه حد أدنى يقوله عن الشعر الغنائى الذى يسميه ، وهو فى حالة من الفتور الذاتى «أصغر الأشكال شأنا ، وأشدّها عقوقا» . ^(٨٩) واستعراضه

(٨٧) جوناثان ، المجلد الخامس ، ص ٣١٠ - ٣١١ .

(٨٨) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٨ ص ٨٢

(٨٩) جوناثان ، المجلد الثانى ، ص ٢٣٧ إلى كورنر ، ٢٥ فبراير ١٧٨٩ .

لقصائد برجر قد تحول بالأحرى إلى المشكلة العامة الخاصة بإضفاء الطابع المثالى على الشعر والفن الشعبى إلى المشكلات العينية للشعر الغنائى . واستعراض قصائد ماثيوسن (١٧٩٤) هو مناقشة بالأحرى لمنظور الشعر والفن بصفة عامة أكثر من تناوله للقصائد الخاصة ، وإن كان فى النصف الثانى لعرضه نجد محاولة لمواءمة قصائد ماثيوسن مع النظرية . وبعد تأمل عام فى الفن على أنه «بالتأثير الحر على تخيلنا الإبداعى ، يجب أن يثبت مشاعر خاصة فينا» ، يصل شيلر إلى النتيجة التى تذهب إلى أن هذا لا يمكن أن يتحقق إلا إذا حافظ الفنان «على الارتباط الموضوعى بين الظواهر» ، وإذا كان يعزل - فى الوقت نفسه - كل الجزئيات الفردية ، ويصبح «إنسانا بصفة عامة» . والشعر يتطلب صدق موضوعه وعمومية فاعله ، الشاعر . وكل شىء فى القصيدة يجب أن يكون «طبيعة حقيقية» . ولكن ما من شىء يجب «أن يكون مجرد طبيعة حقيقية (تاريخية)» . ولا يستطيع الأسلوب العظيم أن يتحقق إلا بطرح كل شىء عرضى ، لكى يحقق التعبير الخالص عن الضرورة .^(٩٠) ومن هذا الموقف الكلاسيكى الجديد الشديد التجريد والموضوعية يستنتج شيلر أنه لا يمكن أن يوجد مثل هذا الشىء على أنه الشعر الطبيعى . لا يوجد شىء محدد ضرورى عن الطبيعة ما لم يغير الشاعر «بالعملية الرمزية» الطبيعة الفطرية إلى طبيعة إنسانية . واستنادا إلى شيلر ، فإنّ هذا يمكن أن يتحقق بطريقتين : إما بالتأثيرات الموسيقية فى الشعر ، أى باستقلال التماثل القائم بين حركات عقولنا ومظاهر الطبيعة ، أو باستخدام الطبيعة كرمز للمثل ، «كلغة حية للأرواح» ، «كرمز للتناغم الداخلى للعقل مع نفسه» . والأوصاف الساكنة للمنظر يندّد بها شيلر بحجج مستمدة أساسا

(٩٠) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٩ ، ص ٢٧٢ - ٢٧٤

من «اللاكروون» . ويجب على الشعر الطبيعي أن يكون موسيقيا ، وأن يكون «محركا» بكلا المعنيين في الكلمة الإنجليزية . ويعرض شيلر قصائد ماثيوسن على أنها تصمد في وجه هذا الاختبار . لكن الثناء الكبير الذي يناله هذا الشاعر المتوسط يتعدّل في نهاية العرض عندما يعبر شيلر عن الأمل في أن ماثيوسن سوف ينطلق على نحو أبعد وأسمى ، وسوف «يخترع» شخصا لمناظره الطبيعية ، ويصف إنسانية فاعلة لخلفيته الساحرة الأسرة» .^(٩١) إن شعر المناظر الطبيعية عند شيلر سيظل دائما شعرا متدنّيا .

ويمكن أن يعتقد الإنسان أن الشعر التعليمي والفلسفي سيشكل - في نظر شيلر - اهتماما حارا وشخصيا للغاية ، ويمكن القول إن أشكال النجاح الشعرية العظيمة ليست في التراجميات ، بل في قصائده الفلسفية «الفنان» و «الآلهة اليونانية» و «المثل الأعلى للحياة» . . إلخ . وعلى أى حال ، سارع شيلر من الناحية النظرية بالتنديد بالشعر الفلسفي على أنه فلسفة منظومة . وهو في مناقشة قصائد هولر وكليست التعليمية عن جبال الألب والربيع يصل إلى نتيجة صارخة هي أنه لا يوجد شيء تعليمي . الشعر يمكن أن يكون إما شعر الإحساسات أو شعر الأفكار (بالمعنى الكانتي) ، ولكن لا يمكن أن يكون شعر المفاهيم أو الفهم . إن المفهوم في الشعر يجب إما أن ينحدر إلى الفردية أو يرتفع إلى الفكرة . ويعترف شيلر بأنّه لم ير إطلاقا قصيدة فيها «الفكر نفسه كان شعريا ، ويظل هكذا» .^(٩٢) والمسألة واضحة أنها مستترة في مصطلح «الفكرة» ، والذي يعنى بمصطلح شيلر مصطلح كانت ، ويعنى وحدة العيني والكلّي ، والذي هو وحده

(٩١) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٩ ، ص ٢٨٩ .

(٩٢) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٢٢ .

الشاعرى . وهكذا عندما اقترح عليه صديقه كورنر أن يكتب ملحمة عن تقدم الإنسانية ، فإن شيلر يستطيع أن يقول : «إن موضوعا فلسفيا إنما يستحق الشجب بالكامل بالنسبة للشعر» . (٩٣)

لقد فهم شيلر أن اللغة بطبيعتها مُشكَّلة من كليات ، ومن ثم فإنّ وسيط الشعر - اللغة - فى تناقض دائم مع هدف الشعر ، الذى يجب أن يظل دائما حسيا وعينيا وحدسيا : «لكى يتم عرض الموضوع يجب قبل أن يُحمل إلى التخيل ، ويتم تحويله إلى حدوس أن يقوم بالتفاف طويل جدا من خلال العالم التجريدى للمفاهيم» ؛ «إن اللغة تطرح كل شىء أمام الفهم ، لكن الشاعر يجب أن يحمل كل شىء للتخيل : الشعر يريد الحدوس ، واللغة لا تقدم إلا المفاهيم» . (٩٤)

ولقد أصرّ شيلر على أن نقطة بداية الفن هى اللاشعور ؛ وهو يميل إلى إدانة مجرد الفن العقلى والقائم على التخطيط :

«فى التجربة يبدأ الشاعر باللاشعور ، ويجب أن يعد نفسه محظوظا ، إذا سمح له أوضح وعى لعملياته أن يجد مرة أخرى الفكرة الكلية المظلمة الأولى لعمله لم تضعف فى العمل المنجز ، ويدون مثل هذه الفكرة المظلمة ، لكن الكلية القوية التى تسبق كل شىء فنى ، لا يمكن أن يظهر أى عمل شعرى ، ويلوح لى أن الشعر قائم فى هذا : أن يكون قادرا على أن يعبر ، وأن يوصل ذلك اللاشعور ، أى أن يحوِّله إلى موضوع ، واللاشعور يستطيع - شأنه فى هذا شأن

(٩٣) جوناثان ، المجلد الثالث ، ص ١٧٠ ، إلى كورنر ، ٢٨ نوفمبر ١٧٩١ .

(٩٤) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٦٥٢ - ٦٥٣ .

الشاعر - أن يتحرك بفكرة شاعرية ، لكنه عاجز عن أن يضعها في موضوع ؛ وهو لا يستطيع أن يعرض لها مع مطلب الضرورة . ويستطيع مثله مثل الشاعر أن ينتج عملا بوعى وبضرورة ، لكن مثل هذا العمل لا يبدأ بالاشعور ، ولا ينتهى بالاشعور ؛ إنه يظل - فحسب - عمل الشعور أو الوعي . لكن الاشعور المتحد بالشعور يصنع الفنان الشاعر^(٩٥) . هنا يقرر شيلر بوضوح شديد فكرة أعطى لها الشاعر ت. إس. إليوت صياغة في تعبيره عن «المقابل الموضوعى» لانفعال الشاعر ؛ وهو أيضا يصوغ بحساسية أهمية الاشعور في العملية الشعرية دون أن يشتط إلى التطرف الرومانسى ، الذى يتجاهل دور الشعور . والأمر أمر مشكلة منفصلة تماما ، هى ما إذا كان شيلر فى ممارسته الإبداعية قد ارتقى إلى بصائر نظريته . ومن الصعب أن ننكر عدالة الكثير من النقد المرير الموجه ضد درامات شيلر - من جانب الفيلسوف الإيطالى كروتشه - على سبيل المثال - الذى لم ير فيه إلا شاعرا خطايا من الدرجة الثانية .^(٩٦) ويمكن القول : إن دوره فى تاريخ النقد قد شوشه ، وألقى عليه ظلال نجاحه الهائل القومى والعالمى - وإن كان قصير الأمد - من حيث هو كاتب مسرحى .

ويطرح شيلر نظرية فى الأدب تتمسك تمسكا شديدا بالحقيقة الجوهرية القائمة فى الكلاسيكية الجديدة بدون قصور التمسك بالقواعد والمغالطات التعليمية وحذلقات الكلاسيكية الجديدة الشكلية . ويمكننا أن نعترض من أن إلحاحه أحيانا على ما له طابع عمومى ، وما هو إنسانى شمولى ، وأخيرا ما هو رمزى واصطلاحي يفصله عن التسيّد على الواقع . بجانب هذا ، فإن إعادة

(٩٥) جوباس ، المجلد السادس ، ص ٢٦٢ : إلى جوته ، ٢٧ مارس ١٨٠١ .

(٩٦) فى «الشعر واللاشعر» (الطبعة الرابعة ، بارى ، ١٩٤٦) ص ٢٥ - ٢٨ .

صياغة الكلاسيكية الجديدة إنما تزود شيلر بنظرية مثمرة على نحو فريد عن الأدب الحديث وعلاقته بالمجتمع الحديث المتخصص ، والذي اصطبغ بالصبغة الآلية . مرة أخرى ، يمكننا أن نعترض أن حله المقترح في فلسفته للتاريخ «تقدمية» ، وفي تصالح مستقبلي بين الإنسان والطبيعة هو حل طوبوى . ومن المؤكد أيضا أن نظريته في أحوال الوجدان مهما تكن معرضة للنقد بالتفصيل ، تتحرك في الاتجاه الحق نحو نظرية حديثة للأجناس الأدبية تتخلى عن مجرد التصنيفات الخارجية ، ومع هذا لا تقبل رفض كروتشه لكل الفروق بين الأجناس الأدبية . ويلوح شيلر أيضا أنه على صواب في فهمه لتباعد العالم الجمالى وعلاقات هذا العالم بالأخلاق والحضارة . وهو يعرف أن الشعر ليس تسلية ، كما أنه ليس وعظا ، وفي الوقت نفسه تجنّب خط التصوف الرومانسى ، الذى أصبح - بعد سنوات قليلة فحسب ، بعد بحثه العظيم - حادا ، يكاد يكون دقيقا بالنسبة لكل كاتب ألماني عن الفن والشعر .

ولم يحدث إدراك تأثير شيلر في مداه الكلى . ويرجع هذا - فى جانب منه - إلى علاقاته الشخصية التعسة مع الأخوين شلجل . وبالفعل ، فإن تأثيره على فريدريك شلجل كان هائلا : فالتفرقة عينا بين الكلاسيكى والرومانسى هما إعادة صياغة معدّلة لنظرية شيلر عن الشعر «الفطرى» والشعر «الوجدانى» . ويردّد كولردج - سواء من خلال شلنج أو مباشرة - كثيرا من أفكار شيلر الرئيسية : وعلى سبيل المثال رأيه الذى يذهب إلى أن الفن «هو التوسّط بين الطبيعة والإنسان ، وهو الذى يصلح بينهما» . ولقد اعترف هيجل بحرية فى كتابه «محاضرات علم الجمال» بأهمية أفكار شيلر الجمالية بالنسبة لمذهبه ونسقه . وحتى لو خفّت تأثير شيلر المباشر مع تدهور المثالية الألمانية ؛ فإن الإنسان يستطيع

أن يلاحظ تأثيره غير المباشر حتى اليوم . ومن المؤكد أن كتاب «الإنسان اللاعب» لهويزنجا^(٩٧) ، صدر وهو متأثر بشيلر . والنمطان اللذان قال بهما عالم النفس الألماني المعاصر كارل يونج : النمط «الانطوائي» والنمط «الانبساطي» يتطابقان مع غطى شيلر انطباقا تاما . بل إن هناك وشيجة مدهشة ، واحتمالا من خلال وساطة هيجل ، بين بعض أفكار الفيلسوف الفرنسي سارتر عن الأدب وأفكار شيلر . والهدف النهائي للفن - في رأى سارتر - هو «أن يتعافى هذا العالم ، كما لو كان مصدره في الحرية الإنسانية» . وهذا له طابع شيلر الخاص فيما عدا تحفظه الحافل بالشك في تعبير «كما لو» . وصورة شيلر للوهم الجمالى قد أثرت في عدد كبير من المفكرين المحدثين ، وعلى سبيل المثال أثر بأكبر عمق على الفيلسوفة المعاصرة سوزان ك. لانجر ، التى تدرج فى كتابها «الوجدان والشكل» شيلر على أنه مصدرها الذى نهلت منه .

وهكذا يختتم شيلر ختاماً ملائماً مناقشات النقد فى القرن الثامن عشر . وهو يلخص وينقذ إرث القرن الثامن عشر ، ومع هذا فهو ينبوع للنقد الرومانسى الذى انتشر من ألمانيا أساسا من خلال تأثير الأخ الأكبر شلجل إلى جميع أنحاء أوروبا .

(٩٧) جوهان هويزنجا (١٨٧٢ - ١٩٤٥) . مؤرخ ألماني . وقد ألف كتابه هذا عن الإنسان اللاعب عام ١٩٣٨ ،

متأثرا برأى شيلر أن الإنسان لا يكون إنسانا إلا عندما يلعب ، وهو لا يلعب إلا عندما يكون إنسانا . (المترجم)

المصادر والمراجع

Kant's Kritik der Urteilkraft is quoted From Karl Vorländer's ed., 6 th reprint, Leipzig, 1924. From the enormous literature I found Hermann Cohen, Kants Begründung der Aesthetik (Berlin, 1889) and G. Denckmann, Kants Philosophie des Aesthetischen (Heidelberg, 1947) most useful for my limited purpose. There are full discussions in V. Basch, Essai sur l'esthétique de Kant, 2d ed. Paris, 1927 (diffuse, expository); H. W. Cassirer, A Commentary on Kant's Critique of Judgment, London, 1938 ; and Luigi Pareyson, L'estetica dell'idealismo tedesco, Vol. I with title Kant, Schiller, Fichte, Torino, 1950. On the sources see O. Schlapp, Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilkraft, Göttingen, 1901, and Bäumler .

Schiller's writings are quoted from Sämtliche Werke, ed. Otto Güntter and Georg Witkowski, 20 vols. Leipzig, 1909 - 11 (cited as SW) . Schiller's letters are quoted from Briefe, ed F. Jonas. 7 vols. Leipzig, 1892 - 96 (cited as Jonas) .

Of the extensive literature the two items professedly devoted to his criticism are of little value : Otto Pietsch, Schiller als Kritiker, dissertation, Königsberg, 1898 ; and Marta Weber, "Schiller als Kritiker," in Dichtung und Forschung. Festschrift für Emil Ermatinger (Frauenfeld, 1933), pp. 74 - 87. Saintsbury's short treatment in 3, 377 - 84, is thin and prejudiced and ignores almost all the important ideas .

Most useful is Victor Basch, *La Poétique de Schiller* (2d ed. Paris, 1911), a discussion of Schiller's Naïve and Sentimental Poetry largely from a positivistic and psychologistic point of view. Another good exposition is Heinrich Meng, *Schillers Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung*, Frauenfeld, 1936.

Georg Lukács, "Schillers Theorie der modernen Literatur" and "Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe," both in *Goethe und seine Zeit* (Bonn, 1947), pp. 48 - 77 and 77 - 109, contain brilliant criticism from a Marxist point of view.

Hermann Oertel, *Schillers Theorie der Tragödie* (Dresden, 1934) and E. L. Stahl, "The Genesis of Schiller's Theory of Tragedy," in *German Studies Presented to Professor H. G. Fiedler* (Oxford, 1938), pp. 403 - 23, are useful.

Melitta Gerhard, *Schiller* (Bern, 1950) is a good general book emphasizing Schiller's aesthetics. William Witte, *Schiller* (Oxford, 1949), and E. L. Stahl, *Friedrich Schiller's Drama* (Oxford, 1954), are general books in English.

المؤلفات النقدية مرتبة تاريخيا

أولا : فرنسا

1719	Dubos	Réflexions critiques sur la poesie et la peinture
1727	Voltaire :	Essay upon Epic poetry (French version 1933)
1729	Voltaire :	Preface to Oeddipe (first performed 1718)
1730	Voltaire :	Discours sur la tragédie (perfixed to Brutus)
1731-33	Voltaire :	Le Temple du gout
1733	Voltaire :	Letters concerning the English Nation (french version : Lettres philosophiques, 1734)
1746	Ch. Batteux	Les Beaux- Arts réduirs a un meme principe
1748	Voltaire :	Dissertations sur la tragédie ancienne et moderne (prefixed to Sémiramis)
1748	Diderot	Les Bijoux indiscrets
1749	Rousseau	Essai sur l'origine des langues
1751	Diderot :	Letter sur les sourde et muets

1751	fontenelle	Traite sur la poésie en général (written about 1678)
1751-52	Voltaire :	Le Siècle de Louis XIV
1753	Buffon :	Discours sur le style
1753-63	M. Grimm :	La Correspondance litteraire (published 1812)
1757	Diderot :	Le Fils naturel (with) "Entretiens avec Dorval"
1757	Diderot :	Salon de 1757 (published 1845)
1758	Diderot :	Le Père de famille (with) "Dicours sur la poésie dramatique"
1758	Rousseau :	Lettre à d'Alembert sur les spectacles
1759	Voltaire	Candide
1761	Diderot :	"Eloge de Richardson"
1761	Voltaire :	Appel a toutes les nations de l'Europe
1761	Voltaire :	Lettres sur la Nouvelle Hélaïse de J.J. Rousseau
1763	Marmontel :	Poétique française
1764	Voltaire :	Observations sur le Jules Cesar de Shakespeare" (prefixed to Jules Cesar)
1764	Voltaire :	Theatre de pierre Corneille (with) Commentaires
1764-72	Voltaire :	Dictionnaire philosophique
1769	Diderot :	Le Reue de d'Alembert (published 1830)

1773	S.Mercier :	Du Theatre
1775	Condillac :	L'Art d'ecrire
1776	Voltaire :	Lettre a l' Academie francaise
1778	Voltaire :	Lettre a l'Academie francaise" (Pre fixed to Irene)
1778	Diderot :	Parodoxe sur le Comedien (Published 1830)
1784	Rivarol :	Discours sur L'universality de la langue francaise
1784	S.Mercier	Mon Bonnet de nuit
1785	Rivarol :	Preface to Dante's Inferno
1787	Marmontel :	Elements de litterature
1795	Mme de Stael :	Essai Sur les Fictions
1796	Rivarol :	De L'Homme intellectuel et moral
1799-1805	La Harpe :	Cours de litterature (lectures begun 1786)
1800	Mme de Stael :	De la litterature

ثانيا : إنجلترا وأسكتلندا

1711	Alexander pope :	Essay on Criticism
1711	Shaftesbury :	Characteristicks
1711-12	Joseph Addison :	The Spectator
1725	Francis Hutche- son :	An Inquiry into the Original of Our Idea of Beauty and Virtue
1735	Thomas Black- well	An Inquiry into the Life and Writings of Homer
1744	James Harris :	Three Treaties
1745	Johnson :	Miscellaneous Observations on the Tragedy of Macbeth
1746	Joseph Watron :	Odes on Various Subjects
1750-52	Johnson :	The Rambler
1753	Robert Lowth :	De sacra poesi Hebrarorum (English Translation 1787)
1753-54	The Adventurer	(With essays by J. Warton and S. Johnson)
1754	Thomas Warton :	Observations on the Fairie Queene of Spenser
1755	Johnson	A Dictionary of the English Language
1756	Johnson	Proposals for printing ... the Dramatic Works of W . Shakespeare
1756	Joseph Warton :	Essay on the Writings and Genius of Pope (Vol.1)

1757	Edmund Burke :	Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful (New Edition with "Essay on Taste," 1758)
1757	David Hume :	Four Sissertations ("Of the Standard of Taste," "Of Tragedy," etc).
1758-60	Johnson :	The Idler
1759	Alexander Gerard	An Essay on Taste
1759	Johnson :	The Prince of Abissinia (The History of Rasselas)
1759	Edward Young :	Conjectures on Original Composition
1762	Richard Hurd :	Letters on Chivalry and Romance
1762	Lord Kames :	Elements of Criticism
1763	Hugh Blair :	A Critical Dissertation on the poems of Ossian
1763	John Brown :	A Dissertation on the Rise Union, and Power ... of poetry and Music
1765	Johnson :	Preface to the Plays of W. Shakespeare
1765	Thomas Percy :	Reliques of Ancient English Poetry
1769	Robert Wood	An Essay on the Original Genius and Writings of Homer (Privately printed. new edition 1775)
1769-90	Sir Joshua Reynolds :	Discourses (before the Royal Academy)

1772	Sir William Jones	Essay on the Arts Commonly Called Imitative
1774-81	Thomas Warton :	The History of English Poetry
1776	George Campbell	The Philosophy of Rhetoric
1777	Maurice Morgann	An Essay on the Character of John Falstaff
1779	James Beattie :	Essay on Poetry ond Music
1779-81	Johnson :	Prefaces, Biographical and Critical, to The Works of the English poers (Later The Lives of the English Poets)
1780	Henry Mackenzie	On Hamlet in the Mirror
1782	Hugh Blair :	Lectures on Rhetoric and Beles Lettres
1782	Joseph Warton :	Essay on Pope (Vol.2)
1785	Thomas Warton (ed)	Milton,s Poems
1790	Archibald Alison	Essays on the Nature and principles of Taste
1800	Wordsworth :	Preface to Lyrical Ballads

ثالثا : إيطاليا

1706	Luudovico Muratori	Della perfetta poesia italiana
1708	Vincenza Gravina	Della ragion poetica
1725	Giambattista Vico :	La scienza nuoua
1732	Pierro Calepio :	Paragone della poesia tragica d'Italia con queela di Francia
1753	Giuseppe Baretti	A Dissertation upon Italian Poetry
1757	Saverio Bettinelli	Lettere Virgiliane
1758	Gasparo Gozzi :	Difeza di Dante
1762	Melchiorre Cesarotti	Rogionamento sopra il diletto della tragedia
1763-65	Ciuseppe parini	La frusta letteraria
1765	Giuseppe Spalletti	Saggio sopra la bellazza
1770	Cesare Beccaria :	Richerdhe intorno alla natura dello stile
1773-75	Giuseppe Parini :	Sui principi di belle lettere
1777	Giuseppe Baretti	Discours sur Shakespeare
1785	Melchiorre Cesarotti :	Saggio sulla filosofia de gusto
1788	Bittorio Alfieri :	Del principe e delle lettere

رابعاً : ألمانيا

1730	Gottsched :	Critische Dichtkunst
1735	Baumgarten :	Meditationes philosophicae
1740	Bodmer and Bretinger	Critische Dichtkunst
1740	Bodmer :	Critische Abhandlung uon dem Wunderbaren
1741	Bodmer :	Critische Betrachtungen uber die poetischen Gemahlde der Dichter
1741	J.E. Schlegel :	Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs
1742	J.E. Schlegel :	Abhandlung uon der Nachahmung
1746	Bodmer :	Critische Briefe
1749	Bodmer :	Neue critische Briefe
1749-54	Lessing Mylius, et al ;	Beitroge zur Historie und Aufnahme des Theaters
1750	Baumgarten :	Aesthetica
1754-59	Lessing :	Theatralische Bibliothek
1755	Winckelmann :	Gedonken uber die Bachahmung der griechischen Werke
1756-57	Correspondence Bet ween	Bet Ween Lessing, Mendelssohn and Nicolai on nature of Tragedy
1757	Mendelssohn :	Uber die Hauptgrundsotze der schoenen Kunstc

1759-65	Mendelssohn, Lessing etc :	Briefe die neueste Literatur bet reffend
1761	Mendelssohn :	Rhapsodie uber Empfindungen
1762	J.C.Hamann:	Keruzzuge des Philologen
1764	Winckelmann:	Ceschichte der Kunst des Alterthums
1766	Gerstenberg:	Briefe uner Merkwudihkeiyn der Lit- teratur
1766	G.E :essing:	Laokoon
1767	Herder:	Uber die neuere deutsche Litteratur : Frahmente
1767-71	Gerstenberg:	Contributions to Hamburgische Neue Zeitung
1767-69	Lessing:	Hamburgische Dramaturgie
1769	Herder:	Kritische Walder
1771	Goethe:	Zim Shakespeare Tag
1772	Gerder:	Abhandlung uber den Ursprung der Sprache
1772-73	Goethe, Herder,etc:	Frankfurter Geleherte Anzeigen
1773	Herder,Goethe:	Von deutscher Art und Kunst
1775	Herder:	Ursachen des gesunkenen Geschmacks
1777	Herder:	Von Ahnlickeit der mittlern englis- chen und deuten Dihtiunst
1778	Herder:	Von Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele Uber die Wirkung der Dichtkunst auf die sittcn der Volker Volkslieder (pt. 1j

1778-85	Goethe :	Wilhelm Meisters Theatralische Sendung (published 1910)
1782	Schiller :	Über das gegenwärtige deutsche Theater
1782-83	Herder :	Vom Geist der Dichterschen Poesie
1785	Mendelssohn:	Morgenstunden
1785-96	Herder:	Zerstreute Blätter (6 parts)
1788	Goethe:	Einfache Nachahmung, Manier, Stil
1788	Moritz:	Über die bildende Nachahmung der Natur
1790	Kant:	Kritik der Urteilskraft
1791	Schiller:	Über Bingers Gedichte
1791	A.W. Schlegel:	Über Dante Alighieris Göttliche Komödie
1792	Schiller:	Über den Grund des Vergnügens an unorganischen Gegenständen Über unorganische Kunst
1793	Schiller:	Über das pathetische
1793	Tieck:	Shakespeares Behandlung des Wunderbaren (published 1848)
1793-97	Herder:	Briefe zur Beförderung der Humanität
1794	Schiller:	Über Matthissons Gedichte
1795	Goethe:	Literarischer Sansculottismus
1795	Goethe:	Wilhelm Meisters Lehrjahre
1795	Schiller:	Briefe über die ästhetische Erziehung
1795	Schiller:	Über naive und sentimentalische Dichtung

1797	Goethe:	Die peopylaen
1797	Goethe:	Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke
1797	Goethe and Schiller	Über epische und dramatische Dichtkunst" (published 1827)
1797	A.W. Schlegel:	Goetes Hermann und Dortha"
1797	A.W. Schlegel	Shakespeares Romeo und Julia
1797	F. Schlegel	Griechen und Römer
1797	Wackenroder :	Herzensergiessungen eines Kunstliebenden Klosterbruders
1798	F. Schlegel :	Geschichte der Poesie der Griechen
1798	A.W Schlegel :	Vorlesungen über philosophische Kunstlehre (Publisher 1911)
1798-99	Goethe :	Der Sammler und die Seinigen
1798-1800	A.W. and F. Schlegel (eds)	Das Athenaeum
1799	Herder :	Metakritik
1799	Wackenroder and Tieck	Phantasien über die Kunst
1800	Herder :	Kalligone
1800	F.W. Schelling:	System der transzendentalen Idealismus
1800	A.W. Schlegel:	Über Burgers Werke
1800	Schleiermacher:	Verteautw Briefe über Schlegels Lucinde
1800	Tieck :	Briefe über Sakespeare (published 1848)

المصطلحات

إنجلیزی - عربی

A

Abstractionism	التزعة التجريدية
Acting and Actors	التمثيل والممثلون
Aesthetic Distance	المسافة الجمالية
Aesthetics	علم الجمال
Allegory	المجاز
Allusion	الإيماء
Ancients Vs. Moderns	القدماء ضد المحدثين
Antico - mania	الهوس بالقديم
Antiquariansim	نزعة الهوس بالقديم
A'prioiri	القبلي
Art and History	الفن والتاريخ
Art and Life	الفن والحياة
Art and Nature	الفن والطبيعة
Art and Truth	الفن والحقيقة
Art For Art's Sake	الفن للفن
Association	الترابط
Association Psychology	علم النفس الترابطي
Audience of Literature (Readers)	قراء الأدب
Autonomy of Art	ذاتية الفن

B

Ballad	الأغنية الشعرية
Bard	الشاعر القَبَلَى
Baroque	فن الزخرفة الغريبة (الباروك)
Beautiful, The	الجميل
Beautiful Nature	الطبيعة الجميلة
Beauty	الجمال
Belles Lettres	الأدب الرفيع
Blank Verse	الشعر المرسل
Burlesque	الهزلية الماجنة

C

Cant	اللسان الهمجي
Canto	النشيد
Catachresis	التعسف المجازي
Catharsis	التطهير
Causal Explanation	التفسير التعليلي
Characrer On Stage	الشخصية على المسرح
Characteristic, The	الطابع الشخصي - الخاصة
Chorus	الجوقة
Clarity	الجلاء
Classic	الكلاسيكي

Classicism	الكلاسيكية
Climate	المناخ
Closet Drama	دراما القراءة
Comedy	الكوميديا
Comic	الكوميدي
Conceit	المجاز الظريف - حسن التعليل
Concept	المفهوم
Conception	التصور
Connotation	ظل المعنى
Content	المحتوى
Correspondences	التقابلات المتماثلة
Cosmopolitanism	النزعة العالمية
Creation	الإبداع
Creating Another World	إبداع عالم آخر
Creating Imagination	التخيل الإبداعي
Creativity	الإبداعية
Criticism	النقد
D	
Decorum	اللياقة
Denotation	المعنى المحدد
Descriptive Poetry	الشعر الوصفي

Design	التصميم
Development in Literature	التطور فى الأدب
Device	الأفنون (الجمع : أفانين) الحيلة
Diction	تنسيق الألفاظ
Didactic Poetry	الشعر التعليمى
Didacticism	النزعة التعليمية
Discordia Concors	الاختلاف المتناغم
Dogmatism	النزعة القطعية
Domestic Drama	الدراما العائلية
Domestic Tragedy	التراجيديا العائلية
Double Standand of Poetry	المعيار المزدوج للشعر
Drama	الدراما
Drame Bourgeois	الدراما البورجوازية

E

Elegy	المرثية
Emblem	الصورة الرمزية
Emotionalism	النزعة الانفعالية
Empathy	التقمص
Empiricism	النزعة التجريبية
Epic	الملحمة
Epigram	المقطوعة اللاذعة

Episode	الحلقة أو الحوار الفاصل
Epistolary	المراسلات القصصية
Epitaph	القبرية

F

Farce	المسرحية الهزلية (الفارس)
Figure	الصيغة البلاغية
Figure of Speech	صورة التركيب (المجاز)
Folk Poetry	الشعر الشعبي
Folklore	الأدب الشعبي - الفولكلور
Form	الشكل
French Tragedy	التراجيديا الفرنسية

G

General Nature	الطبيعة العامة
Generality	العمومية
Genius	العبقرية
Genre	الجنس الأدبي
Gothic	القوطي
Grace	جمال الأناقة
Greek Tragedy	التراجيديا اليونانية
Grotesque	الفن الخيالي البشع (الجروتسك)

H

Hermenutics	علم التأويل
Heroic Couplet	الدوبيت الملحمي
Hieroglyphics	الهيروغليفية - الإلغاز
Historical Sense	الحس التاريخي
Historiography	التأريخ
Hudibras	الهجائية الخفيفة - هودبيراس
Humanitarianisin	التزعة الخيرية
Humor	الفكاهة
Hymn	الترنيمة

I

Idea	الفكرة
Idealizatian	الصبغة المثالية
Idiom	اللهجة - المصطلح
Idyll	الأنشودة الرعوية
Illusion	الوهم
Image	الصورة
Imagery	الصورة المجازية - المجاز
Imagination	التخيل
Imitation	المحاكاة
Imitation of Ancients	محاكاة القدماء

Imitation of Nature	محاكاة الطبيعة
Impressionism	الانطباعية
Individuality	الفردية
Infinite and Finite	اللامتناهى والمتناهى
Inner Vision	الاستبصار الباطنى
Inspiration	الإلهام
Intellectualization	الصبغة العقلانية
Intermezzo	الفاصل الترفيهى
Intrigue	العقدة
Invention	الابتكار
Irony	السخرية
J	
Judgment	الحكم
Judical Criticism	النقد الإحكامى
K	
Kind	النوع
L	
Language	اللغة
Laws of Literature	قوانين الأدب
Literary History	التاريخ الأدبى
Lyric	الغنائى
Lyrical Poetry	الشعر الغنائى

M

Machinary	آليات الحيل المسرحية
Macrocosm	العالم الأكبر
Marvelous	العجيب - الخارق - الإعجازى
Measure	وحدة الوزن - الوزن
Medievalism	نزعة العصور الوسطى
Metaphor	الاستعارة
Metaphysical poets	الشعراء الميتافيزيقيون
Metastasia	القلب المكانى - التقديم والتأخير
Microcosm	العالم الأصغر
Minnesinger	منشد الحب الرفيع - منشد فى العصور الوسطى
Monologue	الحديث المنفرد
Moralisim	النزعة الأخلاقية
Motet	الموتيت - التأليف الغنائى الكنسى
Motif	الموضوع الدال المتكرر - الموتيف (الجمع الموتيفات)
Music	الموسيقى
Mysticism	التصوف
Mystery	مسرحية الأسرار المقدسة
Myth	الأسطورة
Mythology	علم الأساطير

N

Naive	فطرى
Nationalism	النزعة القومية
Naturalism	النزعة الطبيعية
Nature	الطبيعة
Nature Poetry	شعر الطبيعة
Neoclassicism	الكلاسيكية الجديدة
Neo - Critics	النقاد الجدد
Neo - Platonism	الأفلاطونية الجديدة
Novel	الرواية
Number	التفعيلة - وحدة الإيقاع

O

Objective	الموضوعى
Objectie Correlative	المعادل الموضوعى
Ode	القصيدة
Organic	العضوى
Organic Unity	الوحدة العضوية
Organic View	الرؤية العضوية
Originality	الأصالة
Origins of Poetry	أصول الشعر
Onomatapoeia	المحاكاة الصوتية
Oratorio	الدراما الدينية الغنائية

P

Painting	فن التصوير
Parable	المَثَل
Parody	المحاكاة التهكمية
Passion	العاطفة
Pastoral	الرعوى
Pastoral Poetry	الشعر الرعوى
Pentameter	البيت الخماسى التفعيلات
Personification	التشخيص
Philosophy	الفلسفة
Picturesque	التصوير المرئى
Pindaric	على نهج الشاعر بندار
Pity	الشفقة
Play	التمثيلية
Pleasure	اللذة
Plot	الحبكة
Poet	الشاعر
Poetaster	المتشاعر
Poetic Diction	اللغة الشعرية
Politics	السياسة
Practical Criticism	النقد التطبيقي

Preromanticism	التزعة السابقة على الرومانسية
Primitivism	التزعة البدائية
Probabililty	الرجحان
Progress	التقدم
Prolecity	الإسهاب
Propriety	الملاءمة - الاحتشام
Psychological Criticism	النقد السيكولوجي
Pun	التورية
Puppet Play	مسرح العرائس
Pure Poetry	الشعر الصافي

R

Rationalism	العقلانية
Realism	الواقعية
Relativism	النسبية
Religious Poetry	الشعر الديني
Rhapsody	الآثر الأدبي الحماسي
Rhetoric	البلاغة - الخطابة
Rhyme	القافية
Roccoco	فن الزخرفة المبرقشة (الروكوكو)
Romance	القصة الخيالية
Romantic Epic	الملحمة الرومانسية
Romanticism	الرومانسية
Rules	القواعد

S

Satire	الهجاء
Science	العلم
Self- Expression	التعبير الذاتى
Semantics	علم الدلالة
Sensationalism	النزعة الحسيّة
Sentimental	الوجدانى
Sentimental Comedy	الكوميديا العاطفية
Sentimentalism	النزعة العاطفية
Signs	العلامات
Sociological Criticism	النقد الاجتماعى
Soliloquy	المناجاة
Song	الأغنية
Sound	الصوت
Spectacle	المشهد الباهر - الفرجة
Spirit of The Age	روح العصر
Spontaneity	التلقائية
Stage	خشبة المسرح
Still - Life	الطبيعة الصامتة
Structure	النظم - البناء
Sturm and Drang	العاصفة والاجتياح

Style	الأسلوب
Sublime	الجليل
Sublimity	الجلال
Symbol	الرمز
Symbolism	الرمزية

T

Talent	الأمعية - الموهبة
Taste	الذوق
Textual Criticism	نقد تمحيص النص
Theatre	المسرح
Theodicy	اللاهوت الطبيعي
Theory	النظرية
Tragedy	التراجيديا - المأساة
Tragi - Comedy	الكوميديا التراجيدية
Triplet	الآيات الثلاثية الموحدة القافية
Tropes	المحسنات البديعية
Troubadours	شعراء الغزل الجوالون
Type	النمط
Typical	النمطي

U

Ugly	القيح
Unity	الوحدة
Universality	الكلية
Ut Pictua Poesis	كما التصوير ، الشعر
Utilitarianism	النزعة النفعية العامة

V

Verbalism	النزعة اللفظية
Versification	قرض الشعر - النظم

W

Wit	الفطنة - سرعة البديهة
World Literature	الأدب العالمى

الأعلام

إنجلیزی - عربی

A

Addison	أديسون
Aeschylus	أسخيلوس
Akencide	أكتسيد
Alembert	المير
Alfieri	الفيري
Alison	أليسون
Ampere	أمبير
Ariosto	أريوستو
Arisophanes	أريستوفانيس
Aristotle	أرسطو
Arnim	أرنيم
Arnold	أرنولد
Athenodoros of Rhodes	أثينودورس الروديسي
Aubignac	أويناك
Augustine	أوغسطين

B

Babbitt	باييت
Bacon	بيكون
Balde	بالده
Balzac	بلزاك

Banks	بانکس
Barette	باریتی
Barnes	بارنس
Batteaux	باتو
Baumgarten	بومجارتن
Bayle	بایل
Beatti	بیتی
Beaumarchais	بومارشیه
Beccaria	بیکاریا
Belinsky	بلنسکی
Bellori	بللوری
Benda	بندا
Bentley	بتلی
Bergson	برجسون
Bernays	برنایس
Berni	برنی
Bernini	برنینی
Bettinelli	بتینلی
Binni	بنی
Blackmore	بلاکمر
Blackwell	بلاکول

Blair	بلیئر
Blake	بلیک
Boccaccio	بوکاشیو
Bohm	بوهم
Bohme	بوهمه
Boileau	بوالو
Bonnet	بونٹ
Boothby	بوٹبای
Borgerhoff	برجور هوف
Borinski	بورنسکی
Basenquet	بورنکیت
Bossuet	بوسویہ
Boswell	بوزول
Bouhours	بوهور
Bouterwek	بوترفک
Bradley	برادلی
Breitinger	بریٹنجر
Brentano	برنتانو
Brockes	بروکس
Brown	براون
Brunetiere	برونتیر

Bruno	برونو
Buffon	بوفون
Bunyan	بنیان
Burkhardt	بورکهارت
Burger	برجر
Burke	بیرک
Burney	برنی
Butcher	بوتشر
Butler	بتلر
Byron	بایرون

C

Calderon	کالدرون
Calepio	کالیپو
Calvin	کالفن
Camoës	کاموش
Campbell	کامبل
Canova	کانوفا
Casimir	کازیمیر
Cassirer	کاسیرر
Castervetro	کاسترفترو
Caylus	کایلوس

Cellini	سلینی
Cervantes	سرفانتس
Cesaroti	سزاروتی
Ceva	سیفا
Chabelain	شابلان
Chassaingon	شاسینون
Chateaubriand	شاتوبریان
Chaucer	تشوسر
Chéndollé	شندولی
Chenier	شنیه
Chesterfield	شسترفلید
Cicero	شیشرون
Clairon	کلیرون
Coello	کویلو
Coleridge	کولردج
Collins	کولتز
Colman	کولمان
Condillac	کوندیللاک
Congreve	کونجریف
Corneille	کورنی
Correggio	کورجیو

Cowley	کولی
Crébillon	کریلون
Crescimbeni	کرشمبینی
Creuzer	کروزیه
Croce	کروتشه

D

Daniel	دانیال
Dante	دانتی
David	دیفید
Demosthenes	دیوستینس
Denham	دنهام
Denis	دنیس
De Sanctis	دی سانجیس
Descartes	دیکارت
Diderot	دیدرو
Donatus	دوناتوس
Donne	دَن
Dostoevsky	دوستوئیفسکی
Dryden	دریدن
Dubos	دویو
Duff	دف

Du fresnoy

دی فروسنوی

E

Eckermann

اکرمان

Egan

ایجان

Eliot

الیوت

Emiliani

امیلیانی

Ercilla

ارثیلا

Euripides

ایوریپیدیس

F

Farquhardt

فارکوهار

Fauriel

فوریل

Fenelon

فانلون

Ferguson

فرجوسن

Fichte

فیشته

Fielding

فیلدنج

Flaxman

فلاکسمان

Fletcher

فلتشر

Fontenelle

فونتئل

Foscolo

فوسکولو

Friedrick The Great

فریدریک الأكبر

Fubini

فوبینی

G

Galilei	جالیلیو
Garve	جارف
Gay	جای
Gerard	جیرار
Gerstenberg	جرشتنیک
Gervinus	جرفینوس
Gessner	جسنر
Goethe	جوته
Gogol	جوجل
Goldoni	جولدونی
Goldsmith	جولد سمث
Gotsched	جوتشات
Gozzi	جوزی
Gracian Y Morales	جراثیان یی مورالس
Gravina	جرافینا
Gray	جرای
Grimm	جریم
Grubel	جروبل
Gryphius	جریفیوس
Guidi	جویدی

H

Hagesandros	هاجساندروس
Haller	هالر
Hamann	هامان
Hamm	هام
Harington	هارنتون
Harold	هارولد
Harris	هاريس
Hawkins	هوكتز
Hazlitt	هازلت
Hebel	هبل
Hedelin	هدلن
Hegel	هيجل
Heine	هايني
Heinroth	هاينروث
Heinse	هاينس
Helvetius	هلفتيوس
Herder	هردر
Hermann	هرمان
Hesiod	هسيود
Hickes	هايكس

Hinrichs	هينريش
Hirth	هيرث
Hobbes	هوبز
Hoffmann	هوفمان
Holberg	هولبرك
Holderlin	هيلدرلين
Homer	هوميروس
Horace	هوراس
Hughes	هيوز
Hugo	هوجو
Huizinga	هويژنجا
Humboldt	همبولت
Hume	هيوم
Hurd	هرد
Hutcheson	هتشسون
I	
Immernmann	امرمان
Ingers	انجر
J	
Jacobi	ياكوبى
James	چيمز

Jean Paul	جان بول
Jeffrey	جفری
Jenyns	جنینس
Jerusalem	جیروسالم - القدس
Johnson	جونسون
Jones	جونز
Jonson, Ben	بن جونسون
Jung	یونج
Juvenal	جوفینال

K

Kant	کانت
Keats	کیٹس
Kepler	کبلر
Kierkegaard	کیرکجور
King	کنج
Kleist	کلیست
Klopstock	کلوبشتک
Knight	نایت
Korner	کورنر

L

La Bruyere	لابروير
La Fontaine	لافونتين
La Harpe	لاهارب
Lamp	لامب
La Mensadiere	لامتساديير
La Motte	لاموت
Langer	لانجر
Lanson	لانسون
Law	لو
Leavis	ليفيس
Le Bossu	لو بوسو
Leibniz	ليبنيز
Leisewitz	ليسفتز
Lennox	لنوكس
Lenz	لنز
Leopardi	ليوياردى
Lesage	لساج
Lessing	لستنج
Le Tourneur	لوتورنيير
Lillo	ليللو

Linné	لینه
Livy	لیفی
Locke	لوك
Logau	لوجو
Longinus	لونجینوس
Lope de Vega	لوب دی بیجا
Lovejoy	لفجوی
Lowth	لوت
Lucian	لوسیان
Lucretius	لوکریشیوس
Luther	لوثر
Lydgate	لیدجیت
Lyttelton	لیتلتن

M

Macaulay	ماکولی
Mackenzie	ماکنزی
Macpherson	ماکفرسون
Maffei	مافی
Mahrenholz	مارنهولز
Malherbe	مالرب
Mallet	مالیت

Mann	مان
Marino	مارينو
Marivaux	ماريفو
Marmontel	مارمونتل
Marot	مارو
Mathisson	ماتيسون
Meximus	ماكسيموس
Mendelssohn	مندلسون
Mengs	منجس
Mercier	مرسيه
Merck	مرك
Metastasio	ميتا ستاسيو
Meyer	ماير
Michelangelo	مايكلانجلو
Milton	ملتون
Moland	مولان
Moliere	موليير
Montagu	مونتاجو
Montaigne	مونتياني
Montesquieu	مونتسكيو
Moore	مور

Morgan	مورجان
Moritz	موریتز
Mozart	موزار
Muratori	موراتوری

N

Nadler	نادلر
Naigeon	ناپجیون
Napoleon	نابلیون
Newton	نیوتن
Nicolai-	نیقولای
Nicoline	نیقولینی
Nietzsche	نیتشه
Novalis	نوفالس

O

Oehlenslager	اولنشلاجر
Ogilby	اوجلبای
Ossian	اوسیان
Otfried	اوتفرد
Otway	اوتوای
Ovid	اوفید

P

Parini	بارینی
Pascal	باسکال
Patrizzi	باتریزی
Percy	برسی
Perrault	پیرولت
Petrarch	پترارک
Picasso	پیکاسو
Pindar	پندار
Plato	افلاطون
Plautus	بلوتس
Pliny	پلینی
Plotinus	افلوپین
Plutarch	بلوتارک
Poe	پو
Polydorus	بولیدوروس
Pomfret	پومفرت
Pope	پوپ
Poppelmann	پوپلمان
Prati	پراتی
Price	پرایس

Prior		بریور
-------	--	-------

Puttenham		بوتنهام
-----------	--	---------

Q

Quinault		کینو
----------	--	------

Quintilian		کیتیلیان
------------	--	----------

R

Rabelais		رایلیه
----------	--	--------

Rabutin		رابوتان
---------	--	---------

Racan		راکان
-------	--	-------

Racine		راسین
--------	--	-------

Ranke		رانکه
-------	--	-------

Raphael		رفائیل
---------	--	--------

Rapin		راین
-------	--	------

Reeve		ریف
-------	--	-----

Rembrandt		رمبرانت
-----------	--	---------

Reynaud		رینو
---------	--	------

Reynolds		رینولدز
----------	--	---------

Richards		ریتشاردز
----------	--	----------

Richdrdson		ریتشاردسون
------------	--	------------

Richter		ریشتر
---------	--	-------

Ritson	ريتسون
Rivarol	ريفارول
Rochester	روتشستر
Rollan	رولان
Ronsard	رونسار
Roth	روث
Rousseau	روسو
Rowe	رو
Rubens	روبنز
Rumi	جلال الدين الرومي
Rymer	ريمر

S

Sadoletto	سادولتو
Saint - Beuve	سانت - بوف
Saint - Evermond	سانت - إفرموند
Saint - Lambert	سانت - لامبير
Saint - Martin	سانت - مارتن
Saintsbury	ستسبري
Sappho	سافو
Sartre	سارتر
Scaliger	سكالجر

Scherer	شرر
Schelling	شلنج
Schiller	شیلر
Schlegel	شلجل
Schleirmacher	شلایماخر
Schumel	شومل
Scott	سکوت
Scudery	سکودری
Seneca	سنکا
Shaftsbury	شافتسبری
Shakespeare	شکسپیر
Shaw	شو
Shelley	شیلی
Sidney	سدنی
Sismondi	سیسموندی
Smiley	سمیلی
Smith	سمیث
Smollet	سمولت
Socrates	سقراط
Solger	سولجر
Sommer	سومر

Sophocles	سوفوکلېس
Spalletti	سپالېتی
Spence	سپنس
Spenser	سپنسر
Stael	ستال
Sterne	سترن
Stolberg	ستولبرک
Stravinsky	سترافنسکی
Sulzer	زولتسر
Surey	سوری
Symonds	سیموندس

T

Tacitus	تاسیتوس
Taine	تین
Tasso	تاسو
Tate	تات
Taylor	تیلور
Temple	تمبل
Terence	ترنس
Thomson	طومسون
Thorwaldsen	ثورفالډسن

Tibullus	تیولس
Tieck	تیک
Tiraboschi	تیرابوتشی
Tischbein	تیشبین
Tolstoy	تولستوی
Torricelli	تورشیللی
Trissino	تریسینو
Trublet	تربلت
Tyrwhitt	تایرویت

U

Unger	انجر
-------	------

V

Vega, Lope de	بیجا ، لوب دی
Vico	فیکو
Villemain	فیلمان
Virgil	فرجیل
Visiher	فیشر
Vitruvius	فیتروفيوس
Volland	فولاند
Voltaire	فولتیر
Vossius	فوسیوس

W

Wagner	فاجنر
Weis	فیس
Waller	وولر
Walther	وولتر
Warburton	ووربورتن
Warton	وورتن
Watts	واتس
Webb	وب
Werner	فرنر
Wieland	ویلاند
Willoughby	ویلوبای
Winckelmann	فنکلمان
Witte	ویت
Wolf	فولف
Wolfram	فولفرام
Wood	وود
Woolf	وولف
Wordsworth	وردزورث
Wycherley	ویتشرلی

Y

Yalden

بالدن

Young

يونج

Z

Zelter

زِلتر

Zolla

زولا

Zucculo

زوكولو

الفهرس

ص

5	إهداء الترجمة العربية
7	تشكرات
9	رينيه ويليك من الخارج
11	مؤلفات رينيه ويليك
13	حول كتاب « تاريخ النقد الأدبي الحديث ١٧٥٠ - ١٩٥٠ »
15	رينيه ويليك : جدل النقد الأدبي والفلسفة
31	خطة الترجمة
32	مراجع الهوامش والتذييلات
45	تنويه
49	تصدير
57	مدخل
81	١ - الكلاسيكية الجديدة والتيارات الجديدة فى العصر
119	٢ - فولتير
151	٣ - ديـدرو
183	٤ - النقاد الفرنسيون الآخرون
219	٥ - دكتور جونسون

ص	
٦ -	النقاد الإنجليز والأسكتلنديون الثانويون 275
٧ -	النقد الإيطالي 333
٨ -	لسنج وأسلافه 359
٩ -	العاصفة والاجتياح وهردر 419
١٠ -	جسوته 467
١١ -	كانت وشيلر 519
	المؤلفات النقدية مرتبة تاريخياً 571
	المصطلحات : إنجليزية - عربية 583
	الأعلام : إنجليزية - عربية 599

المشروع القومى للترجمة

١ - اللغة العليا	جون كوين	ت . أحمد درويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك . مادهو بابيكار	ت . أحمد فؤاد بلبح
٣ - التراث المسروق	جورج جيمس	ت . شوقى جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيلاريو	انجا كاريتكوها	ت . أحمد الحضرى
٥ - تريا فى عيبوة	إسماعيل فصيح	ت . محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إيفيتش	ت . سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ - الطوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان عولمان	ت . يوسف الأنطكى
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس هريتش	ت . مصطفى ماهر
٩ - التصبرات البيئية	أندروس حوى	ت . محصود محمد عاشر
١٠ - خطاب الحكاية	جيزار حبيبت	ت . محمد معتمد وعبداللطيل الأزدى وعمر حلى
١١ - مختارات	فيسواها تيممورييسكا	ت . هباء عبدالفتاح
١٢ - طريق الحرير	يفيد بروفيسن وليم فرانك	ت . أحمد محمود
١٣ - نيافة الساميين	روبرتس سميت	ت . عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسى والأب	جان يلمان بويل	ت . حسن المولى
١٥ - الحركات العبية	انوارد لويس سميت	ت . أشرف وهيب عفيفى
١٦ - أنبية السوداء	مارتن بريال	ت . لطفى عبد الوهاب / فاروق القاضى / حسنى التسيخ / منيرة كروان / عبد الوهاب علوب
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت . محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر التسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت . طلعت شاهي
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سغيريس	ت . نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج . ج . كراولر	ت . يعنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ - خوخة وآلف حوخة	صعد بهرجى	ت . ملحة العبانى
٢٢ - مكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت . سيد أحمد على الناصرى
٢٣ - تجلى الحميل	هانز حيورج جادامر	ت . سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقل	باتريك بارندر	ت . بكر عباس
٢٥ - متنوى	مولناحلل الدين الرومى	ت . إبراهيم النسوقى شتا
٢٦ - دين مصر العالم	محمد حسنى هيكل	ت . أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت . نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت . منى أبوسنة
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب . كاريس	ت . بدر اليب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك . مادهو بابيكار	ت . أحمد فؤاد بلبح
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوافاجيه - كلود كاين	ت . عبدالستار الطوىجى / عبدالوهاب علوب
٣٢ - الانقراض	يفيد روس	ت . مصطفى إبراهيم همى
٣٣ - التاريخ الاقتصادي لهرطقة العربية	ا . ج . مونكر	ت . أحمد فؤاد بلبح
٣٤ - الرواية العربية	روجر آل	ت . د . حصة إبراهيم الميى

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٦٠٩ / ١٩٩٨

الترقيم الدولي (6 - 976 - 235 - 977 - I. S. B. N)

HISTORY OF MODERN CRITICISM 1750 - 1950 THE LATER EIGHTEENTH CENTURY RENÉ WELLEK

يحدد الناقد الأمريكي المعاصر رينيه ويليك مهمة النقد الأدبي بأنها دراسة للأدب بوصفه ظاهرة جمالية لها طابعها الخاص ، فالعمل الأدبي ليس وثيقة اجتماعية أو تاريخية ، وليس موعظة بلاغية ، أو تأملاً فلسفياً ، فالأدب قائم على الإلهام والخيال . ومن هنا يجب أن يبحث النقد عن النظرية الأدبية التي تلهم العمل الأدبي .

وكتاب رينيه ويليك «تاريخ النقد الأدبي الحديث» : (١٧٥٠ - ١٩٥٠) والذي يقع في ثمانى مجلدات ، واستغرق تأليفه سبعة وثلاثين عاماً ، يتابع رحلة النقد الأدبي فى تشابكاته مع علم الجمال والفلسفة ، بحثاً عن النظرية الأدبية ، وغير غافل عن التطبيقات النقدية . وسوف تصدر الترجمة العربية الكاملة فى ثمان مجلدات هى : (١) أواخر القرن الثامن عشر ، (٢) العصر الرومانسى ، (٣) عصر التحول ، (٤) أواخر القرن التاسع عشر ، (٥) النقد الإنجليزى (١٩٠٠ - ١٩٥٠) ، (٦) النقد الأمريكى (١٩٠٠ - ١٩٥٠) ، (٧) النقد الألمانى والروسى وأوروبا الشرقية (١٩٠٠ - ١٩٥٠) ، (٨) النقد الفرنسى والإيطالى والإسبانى (١٩٠٠ - ١٩٥٠) .